

Universidad de Lima
Facultad de Comunicación
Carrera de Comunicación



**ANÁLISIS DE LO FANTÁSTICO Y LAS
TRANSICIONES FEMENINAS EN EL CINE
DE ROMAN POLANSKI: “REPULSIÓN”
(1965) Y “EL BEBÉ DE ROSEMARY” (1968)**

Tesis para optar el Título Profesional de Licenciado en Comunicación

Maria Fernanda Huapaya Villacampa
Código 20130638

Asesor

Ricardo Bedoya Wilson

Lima – Perú

Abril de 2022



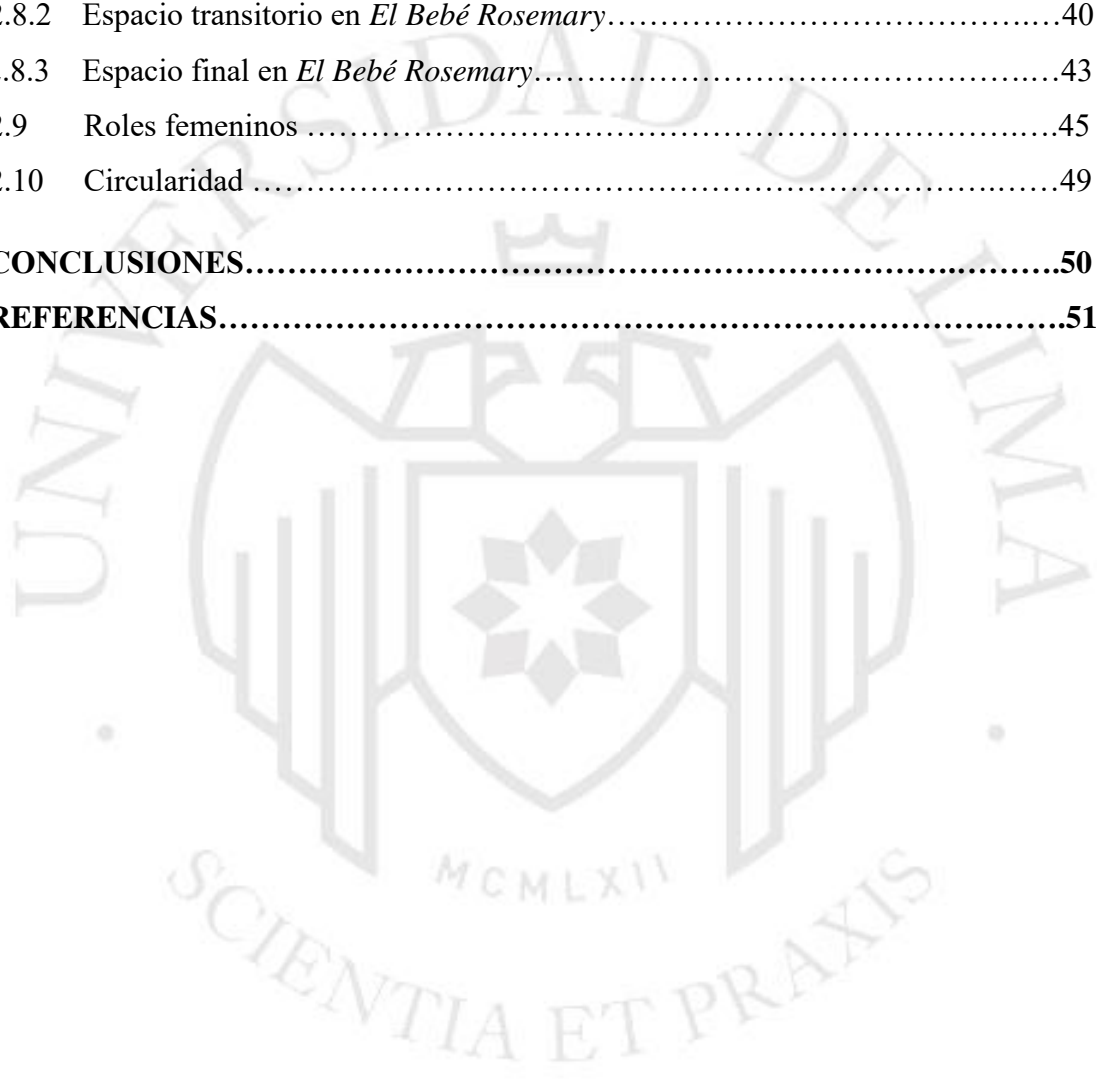


**ANÁLISIS DE LO FANTÁSTICO Y LAS
TRANSICIONES FEMENINAS EN EL CINE
DE ROMAN POLANSKI: “REPULSIÓN”
(1965) Y “EL BEBÉ DE ROSEMARY” (1968)**

TABLA DE CONTENIDO

RESUMEN.....	6
ABSTRACT.....	5
INTRODUCCIÓN.....	8
METODOLOGÍA	12
RESULTADOS.....	13
1.1 <i>Repulsión</i> : análisis de contenido.....	13
1.1.1 Departamento a solas.....	13
1.1.2 Manos saliendo de las paredes.....	14
1.1.3 Escena final.....	16
1.2 <i>El Bebé de Rosemary</i> : análisis de contenido.....	18
1.2.1 Primera noche en el departamento.....	18
1.2.2 La posesión.....	19
1.2.3 Escena final.....	21
DISCUSIÓN.....	24
2.1 Niveles de lo fantástico en <i>Repulsión</i>	24
2.1.1 Departamento a solas.....	24
2.1.2 Manos saliendo de las paredes.....	25
2.1.3 Escena final.....	26
2.2 Niveles de lo fantástico en <i>El Bebé de Rosemary</i>	27
2.2.1 Primera noche en el Departamento	27
2.2.2 La Posesión.....	28
2.2.3 Escena final.....	28
2.3 Punto de vista.....	29
2.4 <i>Repulsión</i>	29
2.5 <i>El Bebé de Rosemary</i>	31

2.6	Espacios y ritos de paso.....	32
2.7	Espacios en <i>Repulsión</i>	33
2.7.1	Espacio inaugural en <i>Repulsión</i>	33
2.7.2	Espacio transitorio en <i>Repulsión</i>	35
2.7.3	Espacio final en <i>Repulsión</i>	37
2.8	<i>El Bebé de Rosemary</i>	39
2.8.1	Espacio inaugural en <i>El Bebé Rosemary</i>	39
2.8.2	Espacio transitorio en <i>El Bebé Rosemary</i>	40
2.8.3	Espacio final en <i>El Bebé Rosemary</i>	43
2.9	Roles femeninos	45
2.10	Circularidad	49
CONCLUSIONES		50
REFERENCIAS		51



RESUMEN

El presente trabajo se centra en el estudio entre lo “fantástico” y los tránsitos del imaginario femenino en el cine del realizador Roman Polanski, tomando como objetos de análisis las películas *Repulsión* (1965), y *El bebé de Rosemary* (1968). En ambas, el desarrollo de la ficción fantástica pone de relieve las experiencias de la alucinación de las protagonistas mientras se hallan en una situación liminal. Una de ellas, la vivencia del aislamiento y la represión erótica en un departamento londinense. La otra, el proceso de la gestación materna en un entorno que la colma de inquietudes. Ellas, en su tránsito liminal, se enfrentan a visiones o alucinaciones que podrían explicarse como productos de un disturbio mental o como manifestaciones de algo sobrenatural, lo que arraiga a ambas películas en el campo de lo “fantástico” propuesto por el teórico Tzvetan Todorov.

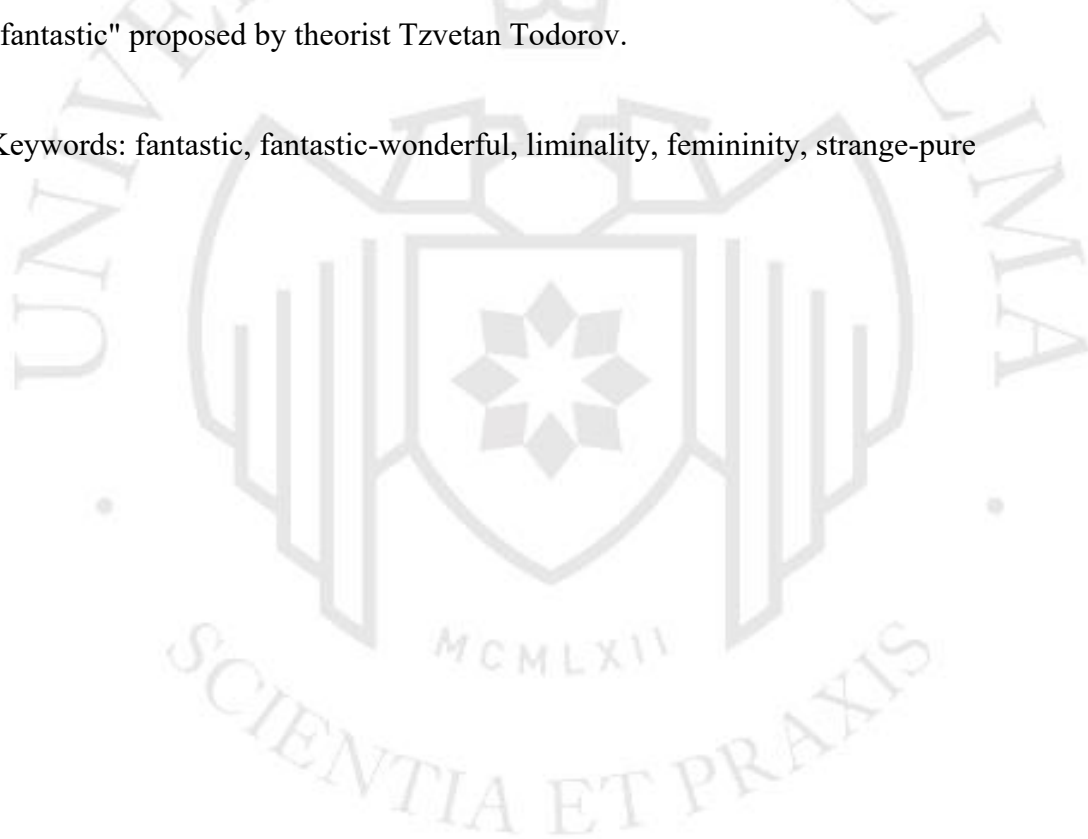
Palabras clave: fantástico, fantástico-maravilloso, liminalidad, feminidad, extraño-puro.



ABSTRACT

The present work focuses on the study between the "fantastic" and the transits of the feminine imaginary in the cinema of the director Roman Polanski, taking as objects of analysis the films *Repulsion* (1965), and *Rosemary's Baby* (1968). In both, the development of fantastic fiction highlights the experiences of the protagonists' hallucination while they are in a liminal situation. One of them, the experience of isolation and erotic repression in a London apartment. The other, the process of maternal gestation in an environment that fills her with concerns. They, in their liminal transit, face visions or hallucinations that could be explained as products of a mental disorder or as manifestations of something supernatural, which roots both films in the concept of the "fantastic" proposed by theorist Tzvetan Todorov.

Keywords: fantastic, fantastic-wonderful, liminality, femininity, strange-pure



INTRODUCCIÓN

Las preguntas que impulsan este acercamiento a la obra de Roman Polanski y a *Repulsión* (1965) y *El bebé de Rosemary* (1968) nos llevan a tres campos de investigación: el de la categoría de lo fantástico; el de la experiencia de lo liminal, y el de la expresión cinematográfica que permiten dar cuenta de las vivencias extrañas que acechan a las protagonistas de las películas.

Esas preguntas se pueden formular de la siguiente manera: ¿Cuál es la naturaleza de las visiones que padecen los personajes de Carol (interpretada por la actriz francesa Catherine Deneuve) y de Rosemary (interpretada por la actriz estadounidense Mia Farrow) y cómo se insertan ellas en el campo de lo fantástico? ¿Cómo se vinculan esas visiones con el período del tránsito narrativo en el que se encuentran en el curso de la ficción? ¿Cómo se liga su ubicación en la etapa liminal con la vivencia de la feminidad? Para tratar de elucidar esas preguntas hemos recurrido a algunos antecedentes teóricos y a referencias bibliográficas que nos orienten en la investigación.

Es abundante la bibliografía sobre la obra del realizador cinematográfico polaco Roman Polanski. Ello se explica por la dimensión y complejidad de una filmografía que empieza en 1955, cuando filma su primer cortometraje, y se extiende hasta el día de hoy. Trabajos como el de Joaquín Vallet (Roman Polanski, 2018) ofrecen visiones panorámicas y críticas sobre el conjunto de la obra del realizador, sobre su estilo filmico y su ubicación en el horizonte del cine internacional. F.X. Feeney y Paul Duncan (Roman Polanski, 2006) hacen un repaso por la trayectoria del director y abordan el tratamiento de la mujer en sus películas, los rasgos que las definen en sus transformaciones –en un paso que las representa sucesivamente como atormentadas, fantasiosas, reprimidas y, finalmente, monstruosas- y la importancia dramática de los espacios escenográficos y su influencia en ellas. Son textos que presentan información especializada y exhaustiva sobre los detrás de cámara de las películas y repasan las características centrales de toda su filmografía.

Un complemento genérico que permite esclarecer algunas decisiones de puesta en escena y circunstancias de rodaje se hallan en el libro “*Memorias*” (Polanski) del realizador,

publicadas en 2017. En este libro autobiográfico, Polanski señala detalles sobre las motivaciones de realización de las películas tratadas en este trabajo. A su turno, Diego Moldes (Moldes, 2004) recoge apuntes y reflexiones sobre las relaciones entre las películas y otras obras provenientes del mundo de la literatura y las artes plásticas, así como de asuntos que vinculan sus películas con el trabajo de otros autores en asuntos como la claustrofobia, el tormento existencial, el exilio, la represión femenina, entre otros.

Pero los exégetas de la obra de Polanski no siempre han abordado el filón fantástico y alucinatorio que podemos rastrear en su trabajo, que se extiende a tratamientos y géneros muy diversos, desde una adaptación literaria de Charles Dickens, como *Oliver Twist*, hasta una película de espías, como *El escritor oculto*. Por eso, para la elaboración del marco referencial hemos elegido algunos trabajos que se acercan tanto a las películas elegidas para esta investigación, como a otros que enmarcan algunos asuntos afines a nuestra propuesta.

La dimensión de lo siniestro, entendida como esa impresión que convierte la percepción de lo cotidiano en visiones de lo insólito e inquietante aparece en diversas películas de Polanski. En *Repulsión* y *El bebé de Rosemary*, pero también en *Chinatown*, *El inquilino* o *El escritor oculto*. Es lo que explica María José López Villarquide (López Villarquide, 2014), relacionando la aparición de esa impresión con algunos elementos del entorno de los personajes, como la experiencia religiosa o las circunstancias por las que atraviesan en el universo narrativo de las películas. La simbología religiosa también es anotada por Jordi Bailó y Xavier Pérez en *La Semilla Inmortal* (Bailó & Pérez, 2006) al establecer un paralelismo entre la resolución de *El bebé de Rosemary* y la natividad inversa de Cristo. López Villarquide (López Villarquide, 2014) señala las formas en que Polanski diluye los límites entre ‘realidad’ y ‘fantasía’ en algunas de sus películas. Al respecto, Defne Tüzün (Tüzün, 2020) estudia al personaje central de *Repulsión* y analiza la mirada subjetiva reflexionando sobre la naturaleza imaginaria de sus percepciones.

Por su parte, en tanto al tratamiento audiovisual empleado en ambas películas, recogemos lo propuesto por Roman Gubern en “Historia del Cine” respecto a la fotografía de tipo expresionista presentada en *Repulsión* y realista en *El Bebé de Rosemary*, las mismas que

no solo tienen finalidad estética, sino simbólica y que aportan al carácter fantástico analizado en ambos relatos.

Ello nos conduce al examen de la naturaleza de las visiones de Carol y Rosemary que bien podrían ser consideradas como “sucesos reales” justificados por las leyes de la ficción y la “suspensión de la incredulidad” (según expresión del poeta Samuel Taylor Coleridge) que proponen, o como fantasías generadas por la mirada subjetiva de las protagonistas.

El carácter amenazante o de naturaleza sobrenatural que acecha a los personajes tiende a conducir la interpretación y análisis de algunas películas de Polanski hacia el lado del cine de horror, que es una de las áreas comprendidas en el manto genérico del cine fantástico. Esta es la perspectiva de Devon Supeene (Supeene, 2013) que incorpora en la lectura de *Repulsión*, *El inquilino* y *El bebé de Rosemary* la categoría psicoanalítica del ‘Otro’, que marca los linderos entre la ‘percepción subjetiva’ y la ‘realidad objetiva’ de los personajes, lo que los sitúa en una zona de tránsito, o de umbral, conectada con elementos característicos del cine de horror, como la vivencia de la claustrofobia, del encierro, de la presencia del “Otro” en un lugar que está más allá del campo de visión, pero que se manifiesta mediante indicadores visuales y sonoros que remiten los sentidos del espectador hacia las zonas no representadas en el encuadre.

El concepto de un personaje en tránsito o ubicado en una fase liminal es importante en nuestro acercamiento al cine de Polanski. Tanto la protagonista de *Repulsión* como la de *El bebé de Rosemary* se hallan en etapas excepcionales en su vida que corresponden a la estructuración narrativa que Enrique Gil Calvo (Calvo, 2006) ha rastreado en relatos de todas las épocas y que se remontan a la épica y la lírica clásicas, correspondiendo a la periodización de los ritos de tránsito. El distanciamiento preliminar o abandono del arraigo previo del personaje corresponde a la primera fase de ese proceso. Le sigue el período de extrañamiento en el umbral, o etapa liminal, que se identifica con la exposición del personaje a experiencias nuevas o insólitas. Culmina el tránsito con la reintegración al arraigo habitual, pero detentando el personaje un estatus distinto. Es un concepto operativo que se origina en las reflexiones de Arnold Van Gennep (Gennep, 2013) y que resultan pertinentes al analizar las condiciones de liminalidad que Polanski establece para sus personajes.

Una base teórica fundamental para la determinación del campo de lo fantástico, de sus características y categorías, así como para la ubicación de las películas en ese dominio es la obra de Tzvetan Todorov (Todorov, 1970) que desarrolla conceptos que fueron originalmente concebidos en el campo de la teoría literaria, pero que luego han sido aplicados de modo operativo para la interpretación y análisis de textos diversos, provenientes de distintas disciplinas artísticas.

Categorías conceptuales como la vacilación, lo extraño, lo fantástico-extraño, lo fantástico puro, lo fantástico-maravilloso y lo maravilloso-puro sirven como herramientas para acercarse al cine fantástico en general y a las películas trabajadas en este artículo en particular.

Esta aplicación teórica de la obra de Todorov se arraigó en el campo de la exégesis fílmica gracias a la obra de Gerard Genette (Genette, 1974), que afianza los planteamientos del teórico búlgaro en el terreno de los estudios cinematográficos y redefine el concepto de lo fantástico dentro de los campos de lo real y lo imaginario. Por otro lado, si Van Gennep estableció el concepto de los ritos de paso y señaló sus etapas dividiéndolas en la de los ritos de separación o preliminales, los ritos de transición o liminales y, por último, los ritos de incorporación o postliminales, Víctor Turner (Turner, 1969) desarrolla el concepto de ‘entes liminales’ y cómo se representan, vinculándolas con las fases de las construcciones narrativas. Por su parte, Joseph Campbell en su libro “*El héroe de las mil caras*” (Campbell, 2020) señaló que el relato del “viaje del héroe” se articula en las fases de separación-iniciación-retorno. Estas herramientas nos permiten fundar nuestro acercamiento a la experiencia liminal de los personajes de las películas.

Esa experiencia llega a los personajes y se construye en las películas a través de procesos narrativos que exigen la determinación de quién ve, qué ve, desde dónde ve, pero también qué oye, desde dónde oye, y asuntos afines.

Es preciso establecer el punto de vista, la perspectiva y el tipo de focalización que se produce en el relato. Recurrimos a la obra de Gerard Genette (Genette, 1998) para situar las categorías de la ‘focalización’ que se hallan en las películas. Del mismo modo, apelamos a la obra de François Jost (François & Gaudreault, 1990) para elucidar los conceptos de ocularización y auricularización, que afinan las propuestas de Genette en el campo de la expresión audiovisual. A partir de estos postulados nos acercamos al

concepto de lo fantástico y sus categorías, su relación con los ritos de paso y la experiencia liminal de los personajes y la naturaleza de la subjetividad de Carol y Rosemary.



METODOLOGÍA

Como parte de la investigación, hemos recurrido al instrumento de análisis de contenido seleccionando tres secuencias de *Repulsión* y tres secuencias de *El bebé de Rosemary* que nos permiten observar y entender las trayectorias narrativas de los personajes, su ubicación en las etapas del relato, sus percepciones y subjetividades, y el tratamiento cinematográfico en cada una de ellas.

En tal sentido, según lo propuesto por Roberto Hernández Sampieri en Metodología de la Investigación (2014), la categoría de investigación con esta herramienta es, en principio, de tipo exploratoria ya que se realiza “cuando el objetivo es examinar un tema o problema de investigación poco estudiado, del cual se tienen muchas dudas o se ha abordado antes” (Hernández Sampieri, 2014, pág. 123) , lo que se relaciona con la naturaleza del trabajo en tanto que no hay antecedentes teóricos que aborden el mismo objeto de estudio.

Según el autor, la investigación exploratoria suele anteceder a la descriptiva en la mayoría de casos de investigación. Y esta no es una excepción, pues una vez que planteamos el objeto de estudio, pasamos a la etapa de la descripción narrativa y audiovisual de las escenas que sirven de muestra. Este análisis descriptivo se realiza al “medirse o recoger información de manera independiente o conjunta sobre los conceptos o las variables a las que se refieren, su objetivo no es indicar cómo se relacionan estas”. (Hernández Sampieri, 2014, pág. 125).

En este punto, la descripción de las tres escenas en cada película resulta imprescindible como herramienta de análisis ya que, en ambos casos, se vincularán con conceptos abordados en la discusión. Por último, y siguiendo la línea del trabajo descriptivo, el análisis de contenido pasa a ser una investigación de tipo correlacional según lo propuesto por Hernández, ya que tiene como finalidad “conocer la relación o grado de asociación que exista entre dos o más conceptos, categorías o variables en una muestra o contexto en particular” (Hernández Sampieri, 2014, pág. 126).

Asimismo, los criterios de selección de estas tres secuencias seleccionadas se basan en que representan los puntos de inicio, quiebre y desenlace de las protagonistas en ambas películas. Los mismos que pasarán a vincularse con los conceptos base del estudio. En principio, el de la fantasía planteado por Todorov y, a su vez, aquellos relacionados a las transiciones femeninas basándonos en los ritos de paso y los procesos de separación, transición y reintegración propuestos por Van Gennep, y el concepto de lo liminal establecido por Víctor Turner y más adelante discutidos.

Repulsión:	Escena 1: Departamento a solas	Escena 2: Manos saliendo de las paredes	Escena 3: Escena final
Niveles de lo fantástico según Todorov	Extraño-puro	Fantástico-extraño	Extraño-puro
Transición femenina: Espacios y ritos de paso según Víctor Turner y Van Gennep	Espacio inaugural y rito de separación o preliminal	Espacio transitorio y rito de transición o liminal	Espacio final y rito de incorporación o postliminal
Herramientas de análisis:	Tratamiento narrativo y audiovisual, descripción de los roles femeninos y punto de vista (focalización, ocularización y auricularización)		

El bebé de Rosemary	Escena 1: Primera noche en el departamento	Escena 2: La posesión	Escena 3: Escena final
Niveles de lo fantástico según Todorov	Extraño-puro	Fantástico-extraño	Fantástico-extraño
Transición femenina: Espacios y ritos de paso según Victor Turner y Van Gennep	Espacio inaugural y rito de separación o preliminal	Espacio transitorio y rito de transición o liminal	Espacio final y rito de incorporación o postliminal
Herramientas de análisis:	Tratamiento narrativo y audiovisual, descripción de los roles femeninos y punto de vista (focalización, ocularización y auricularización)		

RESULTADOS

1.1 *Repulsión*: análisis de contenido

1.1.1 Departamento a solas (00:14:46)

- **Trayectoria narrativa:**

En estos primeros minutos de la película, se logra ver a Carol sola en el departamento una vez que su hermana sale a la calle junto a su novio. La protagonista se encuentra sentada en una silla casi en penumbras y, tras unos segundos observando a la nada y con la mirada desorientada, alza la cabeza para verse a sí misma a través del reflejo distorsionado de la tetera. Esta es la primera vez que la protagonista se queda sola en el espacio y también la primera vez que se ve deforme en el reflejo.

Una vez que escucha ruidos provenientes del exterior, Carol camina hacia la puerta y observa por la mirilla ovalada de la puerta a una vecina junto a su perro entrando al apartamento. Se acentúa el sonido de un reloj y luego el del perro de la vecina a lo lejos. Mientras tanto, Carol recorre el espacio de la sala a oscuras y permanece mirando a través de la ventana a una monja ingresando a un convento ubicado justo enfrente del departamento.

Carol empieza a revisar discos junto a un tornamesa, pero no decide poner música. La imagen se maneja con claroscuro bastante contrastado ya que apenas ingresa poca luz por la ventana. Carol pasa sus manos a través de un mueble con adornos mientras la cámara hace un travelling por el espacio hasta una mesa donde encuentra, entre varios objetos, un portarretrato familiar sobre el que hace zoom, aunque no se distingue de quiénes se tratan. La escena culmina con un corte a negro.

- **Tratamiento audiovisual:**

El tratamiento audiovisual puede ser analizado teniendo en consideración la dirección de fotografía y el tratamiento del sonido. Sobre la primera, durante esta secuencia la protagonista se encuentra sentada frente a una ventana, lo que genera un efecto de contraste entre el blanco y negro utilizado a lo largo de la película y ubica en una zona de penumbra a la solitaria Carol.

De hecho, esta es la primera escena en la que el uso del claroscuro se acentúa con fines expresionistas (exacerbando la oposición entre zonas luminosas y sombrías), un recurso de tratamiento visual que luego será desarrollado en varias escenas, sobre todo en aquellas en las que se representan ultrajes.

Vemos a la protagonista y a su sombra, lo que nos da la primera sensación de dualidad y de que algo siniestro se incubaba. Sin embargo, la situación la presenta recorriendo el apartamento sin la intervención de factores alejados de la representación realista. En un primer momento, se hace uso de un elemento recurrente: el objeto que ofrece una apariencia distorsionada. En este caso se trata de la tetera en la que Carol se ve reflejada. Primero notamos a la protagonista observándose, luego la cámara se acerca sobre el objeto a tal punto que solo vemos el rostro de Carol deformado por la superficie irregular del utensilio.

Una vez que la protagonista escucha sonidos de llaves, pasos y palabras que vienen del exterior, se anima a pararse, caminar por el pasadizo rumbo a la puerta y observar a través de la mirilla. Por la propia naturaleza de la lentilla, nos situamos en el punto de vista de Carol, gracias al uso de un encuadre subjetivo, y percibimos a la vecina y a su perro distorsionada por la focal corta.

Luego, Carol regresa a la sala y nuevamente oscilamos con su mirada subjetiva. Carol observa a través de la ventana a una monja caminando hacia el convento ubicado frente a su departamento y oímos por primera vez el sonido insistente del reloj que se convertirá en *leit motiv* sonoro en las siguientes escenas.

Volvemos a ella mientras camina por la sala con un contraluz que solo nos permite ver parcialmente su rostro inexpresivo, casi inanimado. Una vez que inicia su trayectoria, el travelling se aleja del personaje para centrarse en el portarretrato familiar borroso sobre el que se hace zoom hasta llegar al corte a negro.

1.1.2 Manos saliendo de las paredes (01:34:05)

- **Trayectoria narrativa:**

Carol se encuentra sola desde hace varios días en el departamento luego de que su hermana se fuera a un pequeño viaje junto con su novio. Desde entonces, la protagonista empieza a tener alucinaciones de ultrajes con un hombre que entra al departamento por

las noches. En ese período, Carol deja de ir a trabajar y se aísla entre cuatro paredes. Un espacio que pasa de ser el clásico departamento ordenado en el que vivía con su hermana, a convertirse en un lugar caótico y deteriorado que alberga a la protagonista conviviendo con dos cadáveres y un plato de comida en descomposición.

Al llegar a esta secuencia, Carol ya ha cometido dos asesinatos debidos a motivaciones diferentes. El primer asesinato es Colin, un pretendiente que va al departamento a buscarla para saber la causa de su desaparición repentina. Más allá de no mostrarse invasivo, a Carol le resulta amenazante y repulsivo por el simple hecho de ser una figura masculina.

La segunda víctima es el casero del departamento que va a cobrar el alquiler retrasado de unos días. Es un personaje irrespetuoso, maleducado y agresivo sexualmente.

Para Carol ambos significan una amenaza y los asesina con una lámpara y una navaja, respectivamente. A partir de entonces se logra ver a la protagonista ya no desorientada como al inicio de la película, cuando parecía albergar un amargo recuerdo –aun siendo consciente de la realidad–, sino completamente fuera de sí e incluso soltando algunas risas a solas, como si estuviese experimentando el punto máximo de una perturbación mental y confundiera el mundo en el que vive. La escena se inicia con Carol escribiendo con su dedo sobre una pizarra imaginaria y dejando ver algunas sonrisas nerviosas y hasta macabras. Luego camina por espacios del departamento hasta encontrarse con el pasillo que conecta a su habitación.

Ya con anterioridad, en otra escena, había alucinado con las visiones de dos manos saliendo de las paredes y cogiendo sus pechos. Sin embargo, en esta escena son múltiples manos que llenan el recorrido del pasillo a modo de sombras y Carol, ahora con expresión desconcertada, decide continuar entre ellas -como si no tuviera otra escapatoria- hasta dejarse caer casi al término del camino, siendo tocada por manos cuyos dedos se mueven unos más lentos que otros, entre caricias y movimientos más bruscos. Una vez con Carol sobre el suelo dejándose caer, la escena se funde a negro.

- **Tratamiento audiovisual:**

En el inicio de la escena se logra ver a Carol agachada frente al marco de una ventana escribiendo con su dedo sobre alguna pizarra o superficie imaginaria. La luz proveniente

del propio espacio deja ver su rostro con bastante claridad sin provocar sombras. Luego se levanta y camina hacia otro ambiente del departamento.

Entre tanto, se oye una vez más el tictac del reloj y se ven las manecillas de un segundero que se mueve incesantemente y se va confundiendo con la música expectante del suspenso. Entre tanto, vemos a la protagonista en un espacio más grande que se encuentra bastante desordenado. Ella mira de un lado a otro y no se la distingue con claridad; apenas se filtra un poco de luz desde el exterior por las ventanas, lo que permite apreciar el espacio en penumbras y acentuación de las sombras.

Carol se queda mirando una pared de la que, repentinamente, salen dos manos y este momento viene acompañado de un sonido brusco, de tono dramático, que irrumpe a modo de sorpresa. Carol, casi a contraluz, aparece de manera frontal caminando entre un pasadizo lleno de manos que salen de ambos lados de las paredes, siendo el tratamiento del claroscuro de estilo expresionista. La cámara la espera y a medida que avanza, hay dos cortes que resumen su paso hacia el final del pasillo donde hay una luz frontal. Pero ella se deja caer entre las manos antes de llegar. La cámara hace un travelling hacia arriba a partir de ella y la escena corta a negro.

1.1.3 1:40:04 – Escena final (01:40:04)

- **Trayectoria narrativa:**

Como se recuerda, Carol empieza a tener alucinaciones y deteriorarse física y psicológicamente una vez que su hermana abandona el departamento por ir con su novio, dejándola sola. Luego, cuando dos personas (Colin y el casero) entran al espacio doméstico por distintos motivos, resultan amenazantes y son asesinados. Carol corta gradualmente todo vínculo con el mundo exterior -empezando con desconectar el teléfono (las voces externas) y poniendo obstáculos en la puerta- y luego acaba con cualquier tipo de intromisión, incluso la de seres humanos.

En esta escena final vuelve a un estado de reintegración al ya no encontrarse sola. Su hermana vuelve del viaje junto a su novio, ve la puerta entreabierta y al ingresar descubre aterrada que hay un hombre muerto tendido en la bañera. El novio sale a pedir ayuda y, entre tanto, los vecinos se aglomeran en el departamento. En esta escena vemos a la hermana aterrada y sentada encima de la cama. De pronto, ve que el brazo de Carol

se mueve y sale por debajo de ella. Su hermana se incorpora y se pega a la pared en un gesto de búsqueda de protección.

En ese momento ingresan los dos primeros vecinos y luego se van sumando otros. Ellos conforman una especie de semicírculo que rodea el espacio mientras alzan la cama y descubren a Carol viva, pero absolutamente inconsciente y con los ojos entreabiertos. Finalmente entra el novio de la hermana a la escena y, si bien uno de los vecinos indica que es mejor no tocarla, él decide tomarla en sus brazos y cargarla. Sale del cuarto. Mientras los vecinos se quedan en la puerta rumoreando, él se detiene a observarla. Ve que tiene los ojos entreabiertos y le queda mirando el rostro de arriba hacia abajo con gesto lascivo.

Finalmente, la lleva hacia lo que sería la salida del departamento. La cámara no los sigue. Empieza un travelling lateral hacia otro espacio del departamento y va registrando adornos, un reloj -empieza otra vez el sonido incesante del reloj- y culmina enfocando el portarretrato familiar esta vez tirado sobre el piso.

Por efectos de luz que caen desde la ventana, el portarretrato tiene tapados al resto de los integrantes de la familia y solo deja ver a una pequeña niña, que vendría a ser Carol, observando a un hombre adulto sentado cerca de ella. La cámara hace zoom a la mirada de la niña que está dirigida al hombre hasta cortar en negro.

- **Tratamiento audiovisual:**

La propuesta visual en esta escena final tiene dos momentos principales en tanto a iluminación y el uso del blanco y negro presentado en toda la película. En la primera parte, cuando la hermana de Carol ingresa al departamento y hasta que entran también los vecinos, todo se ve perfectamente iluminado dentro del departamento, sin sombras ni claroscuros contrastados. Lo mismo sucede cuando ingresan los vecinos. En este punto, el ángulo contrapicado de ellos muy juntos uno al otro y, en un primer momento, descubriendo a Carol y luego rodeándola, le presta la sensación de intromisión. Se representa la invasión de extraños dentro de esa casa que en los días anteriores había servido no solo de expresión del espacio de Carol, sino de su propia mente.

Una vez que el novio de su hermana llega para incorporarla y pide permiso al resto para llevársela, como imponiendo su figura masculina frente a los otros, la iluminación continúa siendo clara hasta el primer plano del rostro de Carol y el plano

americano en el que se ve al novio llevándosela a la salida del departamento como si llevarse a un ser indefenso. En tal sentido, él la conduce a las afueras de lo que hasta ese momento había servido de espacio para representar sus miedos. Hacia el final, con el travelling lateral que culmina acompañado del recurrente sonido de reloj de fondo y luego el enfoque del portarretrato familiar, el uso de la luz se torna expresionista dentro del espacio a oscuras, ya que el claroscuro adquiere importancia: finalmente solo se logra observar a la niña observando al hombre sentado cerca suyo. El zoom hacia la mirada de Carol culmina en un ojo, el mismo de la escena inicial de la película.

1.2 *El Bebé de Rosemary*: análisis de contenido

1.2.1 0:09:00 – Primera noche en el departamento:

- **Trayectoria narrativa:**

Luego de que los recién casados Rosemary y Guy (interpretado por el actor John Cassavetes) fueran a visitar el nuevo departamento al que se van a mudar, deciden conversarlo con su amigo Hutch, quien en una cena les comenta sobre episodios extraños que ocurrieron en aquel edificio. Entre ellos, la existencia de unas viejas hermanas inquilinas que devoraron en un rito macabro a unos niños hace muchos años. Narra también la historia de Adrián Marcato, quien en los años noventa del siglo XIX practicaba la brujería, por lo que casi es ejecutado. Se narra igualmente la historia de un bebé encontrado muerto envuelto en papel periódico en el año 1959.

Pese a tales advertencias, en la siguiente secuencia aparecen Rosemary y Guy ingresando al lugar, es decir, se entiende que finalmente deciden comprarlo.

La secuencia se inicia con la cámara a ras de suelo presentando el espacio a oscuras y a Rosemary ingresando junto a Guy por la puerta. Por estar a oscuras, apenas se logra distinguir sus sombras. A medida que van ingresando, Rosemary pasa a otro ambiente del departamento un poco más iluminado y la vemos sacando platos de las cajas propias de una mudanza.

De pronto se escucha que, al otro lado de la pared, en la casa vecina, una voz femenina dice “Román, tráeme unos refrescos cuando regreses”. Rosemary y Guy deciden ignorarlo. Rosemary camina con lentitud hacia un viejo armario que había estado

oculto, descubre que hay repisas y se lo comenta emocionada a Guy. En la siguiente escena, ambos cenán sobre el piso del departamento aún vacío. Rosemary le propone a Guy hacer el amor y él accede, por lo que apaga una lámpara, la única luz que los acompañaba. El lugar es oscuro y solo ingresa luz por la ventana.

Una vez que Rosemary se acerca a Guy y empiezan a besarse, el sonido de la calle parece silenciarse de pronto y Guy bromea diciendo que guarde silencio porque deben ser almas extrañas. Sin embargo, Rosemary ríe y continúan besándose. La secuencia termina.

- **Tratamiento audiovisual:**

En el inicio, la cámara está a ras de suelo dirigida hacia el umbral de la puerta y se logran ver las sombras de Rosemary y Guy a lo lejos en los primeros segundos. El tratamiento luminoso mantiene la clave baja, lo que aumenta la sensación de penumbra en el espacio. Poco a poco, la cámara se desplaza hacia la pareja, en especial hacia Rosemary, ya que la cámara siempre la acompaña.

En la banda sonora se oyen los sonidos de la calle, en un fondo lejano. El diálogo de la vecina suena casi como si estuviera en el mismo lugar y aumenta el carácter entrometido de quienes viven del otro lado, lo que cobrará mayor sentido después.

Finalmente, el plano se cierra en el rostro de ambos sin enfocar el espacio.

1.2.2 La posesión (00:40:31)

- **Trayectoria narrativa:**

Una de las secuencias más representativas de la película tiene que ver con la supuesta posesión diabólica que padece Rosemary una noche y a partir de la cual engendrará al hijo del demonio.

Se inicia con Guy colocando a Rosemary sobre su cama y es entonces cuando empieza a sonar el tictac de un reloj que va de menos a más. Ella aparentemente está mareada y cree percibir que el colchón de su cama reposa sobre el mar. De pronto, Guy le pide a su esposa tener un hijo, que luego habrá tiempo y le indica que es mejor que duerma. Volvemos a la alucinación de Rosemary en la que bebe un cocktail en la cubierta de un barco junto a personas que parecen celebrar algún evento.

De pronto vemos algunos símbolos sociales poderosos, como la bandera de Estados Unidos y a un supuesto presidente Kennedy -por el gran parecido y por las connotaciones vinculadas con el catolicismo, ya que Kennedy era miembro de una familia católica- revisando un mapa. Luego vemos a Hutch señalando el horizonte.

Volvemos a la “realidad” con Rosemary sintiendo que su esposo la está desnudando y le dice que es para que esté más cómoda. Volvemos a la alucinación para ver que él la despoja de su ropa de manera agresiva hasta dejarla desnuda. Luego, se ve en bikini. Rosemary le pregunta al presidente por qué Hutch no puede ir con ellos y le indica que es “solo para católicos”. Pasa a quitarle el anillo de compromiso y se inserta una imagen de transición en la que se ve a Rosemary echada observando un techo que se asemeja a la obra de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina. La cámara hace un repaso por el techo y alguien grita “despacio, con cuidado, está muy alta”. Pasamos a Rosemary caminando desnuda hacia la proa del barco y encontramos al portero del edificio Bramford manejando el timón. Le aconseja que es mejor que baje a cubierta y ella hace caso. Al bajar las escaleras, camina hacia la cama y se echa mirando hacia arriba. El encuadre señala un ángulo contrapicado desde su mirada subjetiva y vemos a un grupo de ancianos desnudos rodeándola. Entre ellos, Minnie, su vecina, quien dice: “Como comió un ratón, no puede ver ni oír nada” y ordena que todos canten.

Luego vemos a Terry bajando por la escalera como un ángel o un fantasma y le aconseja a Rosemary amablemente que ate sus piernas por si tiene convulsiones. La protagonista afirma que la ha mordido un ratón. Se acerca Guy, quien pasa a acariciar su cuerpo, pero una disolvencia incorpora la imagen de las garras de una bestia que recorre sus uñas sobre la piel pintada de rojo de Rosemary. Aparece un primer plano del rostro aterrado de Rosemary y un paso a su mirada subjetiva, lo que permite ver el rostro del supuesto demonio de rojo. “Esto no es un sueño, está sucediendo realmente”, grita y una mano cubre su cara con una almohada. Luego aparece Hutch, quien supuestamente ahora luce como el Papa de la Iglesia Católica, y le dice “me han dicho que has sido mordida por un ratón”. Ella se encuentra siendo ultrajada y menciona, con tono de culpabilidad, que por esa razón no ha podido ir a verlo. Desde el punto de vista subjetivo de Rosemary se percibe que el pontífice le tiende la mano para que bese su anillo, que tiene la forma del colgante de raíz de Tanis obsequiado por sus vecinos. La escena culmina con un corte a negro y el próximo despertar de Rosemary.

- **Tratamiento audiovisual:**

Como sucede a lo largo de la película, el tratamiento de la imagen no está orientado a generar un sentimiento de horror empleando imágenes chocantes o contrastes luminosos llamativos o imágenes aberrantes o distorsionadas. Por el contrario, el campo visual se ofrece legible y luminoso, lo que propone que la presencia demoníaca habita en la cotidianidad, en el mundo real. En paralelo, Polanski hace uso de un espacio que no corresponde al de la lógica y la continuidad del relato, apelando a la ambientación de una embarcación marina y a transiciones difuminadas que se vinculan con la idea de las representaciones oníricas.

Sin embargo, cuando nos encontramos en el preciso instante del ultraje, el espacio se opaca y Rosemary es el único personaje iluminado en clave baja dentro de un cuarto que, contrario al amplio panorama de la cubierta, es más bien cerrado y claustrofóbico, lo que se acentúa con el ángulo contrapicado que presenta a los ancianos desnudos rodeándola.

Entre tanto, la dimensión sonora presenta una composición musical dramática que acompaña toda la secuencia, al igual que el tic tac del reloj que se hará presente también en sus siguientes ensoñaciones.

En tanto al manejo de los planos, tal como ocurrió en la escena anterior estudiada, vamos de más a menos, pues en principio la vemos por completo en la cubierta del barco y terminamos con planos bastante cerrados durante el ultraje y, hacia el final, un plano detalle del colgante de raíz de Tanis.

1.2.3 Escena final (02:03:15)

- **Trayectoria narrativa:**

Tras enterarse de que su hijo falleció, Rosemary se queda en la habitación por varios días y recibe unas pastillas de las que empieza a sospechar. En la situación final encontramos un plano de temporalidad dilatada conformado por un travelling de acompañamiento. Al inicio, Rosemary se levanta de la cama y se pone una bata. Camina hasta el misterioso armario del pasillo y retira los estantes. Comprueba que hay una puerta oculta. Rosemary

decide ver a través de la cerradura y en un plano subjetivo notamos el pasadizo de la casa de los Castevet, sus vecinos entrometidos e inquietantes. Decide ir a la cocina y coger un cuchillo, pero se siente amenazada al oír ingresar a Guy a la casa para tomar unas botellas y llevárselas. Luego, ingresa nuevamente al armario y se dice “Easy, easy”. Finalmente abre la puerta e ingresa al departamento de los vecinos. Mira hacia la derecha y ve un cuadro de una iglesia ardiendo, la misma que estuvo presente en la alucinación de la violación. Luego abre otra puerta y encuentra un cuadro de brujería. Se escuchan risas en otro ambiente ubicado al fondo del pasadizo. Rosemary camina hacia ese lugar cargando el cuchillo y al llegar ve a un grupo de personas reunidas en una fiesta.

Guy también está presente y sobre una de las paredes se ve el cuadro de Adrián Marcato. Los asistentes a la reunión se percatan de la presencia de Rosemary y quedan sorprendidos. Rosemary grita molesta con el cuchillo en la mano y observa que hay una cuna cubierta con sábanas negras y una cruz invertida sobre ella.

Camina hacia la cuna y ve horrorizada lo que hay dentro: “¿Qué le hicieron a mi hijo? ¿Qué le han hecho en los ojos?”, grita aterrada. Le dicen que tiene los ojos de su padre, que no es Guy, sino satanás. Ella exclama “Dios” despavorida mientras una transición muestra nuevamente los ojos del diablo. Guy trata de calmarla diciéndole que de esa manera han terminado beneficiándose y que hagan como si el bebé, en efecto, hubiera muerto. Ella está molesta, pero Roman trata de convencerla de que acepte ser la madre del recién nacido y se ve rodeada por los celebrantes. Finalmente camina hacia la cuna. La criatura no deja de llorar. La película culmina con Rosemary acercándose para mecer la cuna y arrullar al bebé, quien finalmente se calma. El plano se va cerrando hacia el rostro de la protagonista y se da una transición hacia los techos de la ciudad, tal como en la primera escena, mientras suena una canción de cuna con la voz de Mía Farrow.

- **Tratamiento audiovisual:**

Como a lo largo de casi toda la película, Roman Polanski presenta una iluminación realista en clave alta relacionada al concepto de la existencia del demonio en la vida cotidiana y ofrece una percepción lo más ajustada posible a nuestra percepción visual inclinándose a la clave alta y el bajo contraste.

En el caso de *El Bebé de Rosemary* se hace uso de este estilo fotográfico acompañando el mundo cotidiano de la protagonista y apoyando la confusión entre la realidad y la fantasía. Entre los elementos se encuentra el marco de una ciudad cosmopolita como

Nueva York y la idea de la recién casada que llega al nuevo espacio. Es en este marco que el director plantea la idea del demonio conviviendo en el día a día.

Sin embargo, una de las excepciones de este tratamiento en clave alta se presenta a lo largo de la secuencia de la escena final. Cuando Rosemary entra al armario nos encontramos en un lugar oscuro donde apenas vemos su sombra. La penumbra acompaña el descubrimiento de la conexión entre un espacio y otro tras observar por la cerradura de la puerta. Una vez que Rosemary camina por el pasillo y entra al salón el travelling la acompaña mientras el montaje alterna los encuadres subjetivos con aquellos objetivos que permiten apreciar, con movimientos bruscos de la cámara, la orientación desconcertada de su mirada.

Hacia el final, volvemos a la clave alta y un plano general muestra a Rosemary acercándose a la cuna y rodeada por los ancianos e invitados a la reunión que forman un semicírculo, tal como en la escena del ultraje.

Finalmente, un plano medio de ella observando la cuna detalla cómo su mirada pasa del miedo a la ternura mientras observa a la criatura. Este plano se va cerrando hasta quedar únicamente con su rostro. Una disolvencia permite la transición hacia un plano general de los techos de la ciudad mientras se escucha una canción de cuna, como en la primera escena.

DISCUSIÓN

Para examinar la naturaleza de las visiones de las protagonistas (Carol y Rosemary) en ambas películas, usaremos las secuencias elegidas y las cotejaremos con los conceptos vinculados con la conformación de la categoría de lo fantástico y su encarnación en la puesta en escena de las películas de Polanski.

2.1 Niveles de lo fantástico en *Repulsión*:

2.1.1 Departamento a solas

Las nociones propuestas por Tzvetan Todorov en su *Introducción a la Literatura Fantástica* establecen que el concepto de lo ‘fantástico’ en un relato puede derivarnos a otros niveles: extraño-puro, fantástico-extraño, fantástico-puro, fantástico-maravilloso y maravilloso-puro dentro de un espectro según lo más cercano y alejado se esté de las leyes naturales que rigen al mundo que conocemos. (Todorov, 1970, pág. 33). En tal sentido, Todorov sostiene que la percepción de lo fantástico se liga a la prolongación de la ambigüedad acerca de si lo que percibimos es real, dentro de la verosimilitud de un relato, o se trata de acontecimientos regidos por normas y lógicas desconocidas. En palabras del autor: “El acontecimiento fantástico debe optar por una de las dos soluciones posibles: o se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de la imaginación y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente y entonces está regido por leyes que desconocemos”. (Todorov, 1970, págs. 18-19)

Asimismo, agrega: “En un mundo, que es el nuestro, el que conocemos sin diablos, sálfiles o vampiros, se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes del mismo mundo familiar”. (Todorov, 1970, pág. 18)

Por tanto, una vez que como espectadores tomamos partida sobre estas alternativas, abandonamos la incertidumbre, el estado de duda (fantástico puro) y podemos aterrizar en algunas de los subgéneros vecinos establecidos por el autor.

En la primera secuencia elegida para el examen de *Repulsión*, tal como la describimos en el punto anterior, no se representa nada que pueda considerarse sobrenatural o alucinatorio por parte de Carol. Sin embargo, para entonces ya se le percibe como un personaje aturdido, con la mirada perdida y, por momentos, fuera de sí. Carol, abatida y con algún pesar o represión, es un rostro que no expresa y, a su vez, genera

cierto misterio sobre lo que está pensando o cuál será su siguiente paso. Como espectadores, sabemos que algo ocurrirá con ella, pero no tenemos certeza de sus acciones futuras. Una vez que el personaje es dejado a solas en el departamento por su hermana, la observamos mirando hacia la ventana, con el espacio tenue y a contraluz, para observar a las monjas que habitan en un convento vecino. Más adelante, Carol hace un recorrido por el espacio todavía a oscuras y terminamos observando una fotografía familiar a la que ella no desea prestar atención.

En esta secuencia nos situamos en el campo de lo extraño-puro, según lo propuesto por Todorov, en la medida en que percibimos incertidumbre, aunque sin necesidad de que las situaciones requieran ser explicadas al no romper con las leyes naturales del mundo que conocemos (realidad). Hasta entonces, el pesar o trauma de Carol continúa siendo un misterio y no sabemos qué pasará más adelante, luego de quebrar su cotidianeidad al quedar sola en el departamento. En palabras del autor, lo extraño-puro es aquello que puede resultar “extraordinario, chocante, singular, inquietante e insólito -no sobrenatural-, pero que puede ser explicado perfectamente por las leyes de la razón”.

La situación de Carol es inquietante, pero no sobrenatural. En este punto del relato nos encontramos en la fase previa al estado de transición del personaje, antes de la confluencia entre la percepción imaginación y la realidad de Carol, es decir, lo fantástico-extraño.

2.1.2 Manos saliendo de las paredes

En este punto de la película Carol, sola en el departamento, atraviesa diversas experiencias de ultraje a manos de un hombre al que no se le logra distinguir del todo; s una especie de sombra que la atormenta. El espacio tangible, el entorno material de las paredes y muros del lugar, parecen proyectar un deterioro mental o emocional a través de las imágenes de rajaduras súbitas de paredes y desorden absoluto. La protagonista ha cometido dos asesinatos y los cadáveres se mantienen en ese lugar que cada vez la enclaustra más.

En la secuencia elegida, una de las más representativas de la película, ya el espectador ha reconocido que las alucinaciones de Carol corresponden a su propia mente y no a la construcción genérica de la película, que no se afilia a las convenciones del género de horror. La realidad del relato se ajusta a lo que conocemos en el mundo cotidiano; sin embargo, aquellas situaciones inverosímiles las percibimos desde la mirada subjetiva de la protagonista. Carol transita de un estado a otro entre lo que se considera el mundo real, confirmado por la presencia de otros personajes, y su propia imaginación modelada por traumas del pasado. En tal sentido, los espectadores nos ubicamos en el campo de lo fantástico-extraño.

En los niveles propuestos por Todorov, lo fantástico-extraño se encuentra entre lo extraño-puro y lo fantástico-maravilloso (Todorov, 1970, pág. 33). El autor búlgaro indica que este concepto se presenta cuando “lo sobrenatural termina siendo explicado sin modificar las leyes de la naturaleza de nuestro mundo familiar”. Además, agrega: “El carácter insólito de esos acontecimientos es lo que permite que, durante largo tiempo, el personaje o lector creyesen en una intervención de lo sobrenatural, pero termina siendo explicado”. (Todorov, 1970, pág. 18)

En esta escena, como espectadores asumimos que la existencia de entes malignos, rajaduras en la pared inesperadas, sombras, manos saliendo de las paredes, entre otros, no forman parte del mundo real en que transcurre la película. En caso concibiéramos que el departamento viene siendo poseído y Carol, en efecto, es ultrajada constantemente, ocuparíamos el lugar lo fantástico-maravilloso: “Ocurre con la aceptación de lo sobrenatural. Estos relatos son los que más se acercan a lo fantástico puro. Cree que lo sobrenatural es posible dentro de un mundo donde las leyes naturales se han visto alteradas (...)”. (Todorov, 1970, pág. 38)

2.1.3 Escena final

En la última escena de la película, nos afincamos en lo extraño-puro ya que lo percibido se asimila a la experiencia de lo real a partir de la llegada de la hermana y la intromisión de los vecinos. Para entonces, ya no seguimos el relato desde la subjetividad de Carol, sino desde fuera. Más bien, es la protagonista quien se encuentra al descubierto tras la invasión de estos nuevos personajes en el espacio.

Nos encontramos frente a lo inquietante y la incertidumbre de lo extraño-puro a partir de la figura del novio de la hermana de Carol. Esta presencia masculina carga a la protagonista y queda mirando su rostro con gesto de deseo. Se puede intuir que está planeando hacer algo con ella y es durante esa secuencia que se advierte el *leit motiv* de las escenas de los ultrajes anteriores.

Un pasaje inquietante que colabora con el final abierto e incierto de *Repulsión* es el travelling hacia el retrato familiar en el que, por juego de luces, solo queda expuesta la niña (Carol) observando al hombre sentado a su lado. Es el momento de la verdad revelada acerca de los abusos sufridos durante su infancia. Se mantiene la incertidumbre sobre el perfil del hombre -como representación masculina- que retira a Carol del espacio. Justamente una figura a la que ella rehuyó durante todo el relato y en cuyos brazos vuelve a quedar indefensa. En tal sentido, el campo de lo extraño-puro se consolida a través de las sospechas e inquietud. La conclusión es suspensiva. No sabemos qué ocurrirá después.

2.2 Niveles de lo fantástico en *El Bebé de Rosemary*

2.2.1 Primera noche en el departamento

En esta secuencia, Rosemary llega junto a Guy para pasar su primera noche en el nuevo departamento. Para entonces, la protagonista ya ha escuchado historias tenebrosas sobre el edificio en el que residirá, aunque todavía no ha ocurrido ningún acontecimiento sobrenatural.

Sin embargo, esta secuencia devela cierto misterio o intriga sobre el espacio físico en el que habitará la pareja, empezando por las luces a oscuras y la presencia casi invasiva de los vecinos Castevets al oír un diálogo entre ellos desde el otro lado de la pared. En tal sentido, habitamos el nivel de lo extraño-puro descrito anteriormente al tratarse de sucesos que no escapan de la realidad, pero que terminan generando inquietud sobre el espectador a partir de las escenas anteriores y el desarrollo de la misma. ¿Quiénes son esos vecinos? ¿Qué importancia tendrán desde entonces? ¿El lugar está poseído y es realmente amenazante para los recién llegados?

2.2.2 La posesión

Sin duda la secuencia central de la película es la del ultraje a Rosemary a manos del demonio y por el que queda embarazada. Como espectadores partimos de la premisa de que esta violación es, más bien, una alucinación de la protagonista a causa de dos motivos.

El primero se debe a las sugerencias que invaden a Rosemary desde que rentó el departamento y escuchó leyendas urbanas sobre presuntos sucesos malignos, además de la intromisión constante de los misteriosos vecinos Castevets.

El segundo tiene que ver con el pasado de Rosemary y que en secuencias anteriores ya fue develado: traumas de infancia respecto a la religión (catolicismo), represiones y la idea casi obsesiva por ser madre y tener un hogar tradicional. Al concebirlo de tal forma, nos afincamos en el campo de lo fantástico-extraño. Es decir, explicamos que los pasajes oníricos durante la posesión demoniaca en los que se mezclan la realidad y la alucinación se deben al subconsciente de la protagonista y no alteramos las leyes naturales del mundo que conocemos.

Esta secuencia marca un punto de quiebre en la película en tanto que representa el rito de paso de Rosemary (esposa a madre) mientras tenemos entradas y salidas de su ensoñación, pues por momentos estamos con ella y Guy en el departamento mientras la desviste, y luego nos encontramos a bordo de la embarcación donde se encuentran otros personajes de la película y que termina siendo sede del ultraje.

2.2.3 Escena final

La secuencia final muestra a la protagonista encarando la verdad y descubriendo que su hijo fue engendrado por el diablo. Desde el inicio, la cámara acompaña el tránsito de Rosemary, tal como lo hace en el curso de la película. Por momentos, se impone la mirada subjetiva de la protagonista cuando avanza hacia el pasillo dispuesta a enfrentar a los confabulados.

En tal sentido, y según lo propuesto en este análisis, esta última revelación es también tergiversada por la imaginación de la protagonista luego de enterarse de la muerte de su hijo. Un estado que pone a Rosemary fuera de sí a causa de las sospechas constantes sobre su posesión, las hipótesis que se obligó a comprobar y el fracaso que le significó no poder ser madre.

La premisa de que se trata de una alucinación se puede basar en algunos de los elementos visuales representados en la secuencia del ultraje y en las pesadillas de Rosemary. La protagonista rompe el espacio de cuatro paredes donde venía siendo

atendida hasta que decide entrar en el armario y penetrar en el pasadizo. Es el tránsito simbólico de un estado a otro. Al mirar a través de sus ojos -en encuadre subjetivo-, como en la mirilla de la puerta, en su recorrido por el pasillo o en la misma sala, podemos inferir que compartimos su punto de vista. Por tanto, podemos inferir que Rosemary se encuentra con el velatorio de su hijo, colocado en una capilla ardiente formada por una cuna negra que muestra una cruz invertida, lo que simboliza la pérdida de un niño, pero ubicándose en el territorio ambiguo de la razonabilidad. Ello nos ubica en el campo de lo fantástico-extraño, lo que permite explicar aquellos sucesos a través de fuentes razonables que no alteran las leyes naturales del mundo que conocemos.

2.3 Punto de vista

En el punto anterior analizamos los niveles a partir de lo fantástico que hallamos tanto en *Repulsión* como en *El Bebé de Rosemary* partiendo de la premisa de que, en ambos casos, las visiones alucinatorias son productos de las subjetividades alteradas de las protagonistas. En tal sentido, debemos establecer a través de quiénes vemos y oímos dentro de la narración, en qué medida adoptamos la posición de las protagonistas e interpretamos los hechos que conforman sus trayectorias.

2.4 Repulsión

En el caso de Carol, se ofrecen informaciones acerca de un estado emocional alterado. Al inicio, con su rechazo hacia las figuras masculinas, el encierro en el departamento, las deformaciones de las apariencias de los otros protagonistas (invasores) al percibirlos a través de la mirilla de la puerta, el *leit motiv* del tictac del reloj oído cada vez que se siente amenazada o agredida, el deterioro del espacio que habita, y, sobre todo, las alucinaciones de las que es víctima. Por tanto, se ofrece información que la privilegia a ella como protagonista y no a otros personajes.

El autor Gerard Genette establece la categoría de la focalización como alternativa de mayor precisión al empleo de términos habituales como ‘punto de vista’ o ‘perspectiva’. Es una categoría operativa que permite responder a la pregunta de qué personaje de un relato de ficción ve determinada acción. La focalización es “una selección de la información con relación a lo que la tradición denominaba omnisciencia”. (Genette, 1998, pág. 51)

Como espectadores no se nos permite saber con nitidez la realidad de Carol (lo que piensa o conoce del trauma que sufrió), sino que la acompañamos y vemos/sabemos lo mismo que ella. En tal sentido, el autor establece tres tipos de focalización: ausencia de focalización (o focalización cero), focalización externa y focalización interna. (Genette, 1998, págs. 50-51)

En el primer caso (focalización cero), el narrador o relator de la historia tiene conocimiento de una información mayor a la que conocen los personajes. En palabras del autor, es el “punto de vista de Dios”. El segundo caso (focalización externa), es el extremo opuesto: el narrador sabe menos que el personaje y, por tanto, revela menos. Se muestra todo desde fuera y no es posible acceder a los pensamientos de ningún personaje. La tercera (focalización interna), que es la que asociamos con Carol en *Repulsión*, se presenta cuando el narrador sabe y cuenta tanto como el personaje. El personaje se convierte, entonces, en ese ‘foco situado’ que propone Genette en tanto que es el “instrumento de esta posible selección (de información), una especie de estrangulamiento de información que no deja pasar más de lo que permite su situación”. (Genette, 1998, pág. 51)

Por su parte, los autores Francois Jost y André Gaudreault reflexionan y redefinen lo propuesto por Genette, pero ajustado a las posibilidades de las ficciones audiovisuales y distingue tres conceptos: ocularización (relación entre lo que muestra la cámara y lo que el personaje supuestamente ve), auricularización (relación entre lo que el micrófono graba y lo que el personaje escucha), y focalización (concepto genettiano referido al conocimiento del narrador y del personaje). (François & Gaudreault, 1990, págs. 141-145)

En el caso de *Repulsión* podemos concluir que la ocularización está vinculada con las precepciones de la propia Carol. Si bien hay algunas escenas en el inicio en las que no estamos con ella, sino con su hermana o con Colin, el relato general es visto a través de ella, sobre todo desde que se queda sola en el departamento.

Asimismo, oímos también a través de ella el timbre del teléfono de la casa, los murmullos del exterior del departamento o, ya en sus alucinaciones, la simbología del *leit motiv* del reloj recurrente cada vez que se siente amenazada y es ultrajada. En tal caso, Efrén Cuevas, quien reflexiona sobre lo planteado por Jost, desarrolla el concepto de

auricularización interna primaria, que ocurre cuando “lo escuchado llega al espectador filtrado claramente por el oído del personaje (por ejemplo, si un sonido se oye distorsionado debido a que quien lo escucha se encuentra bajo el agua)”. (Cuevas, 2001)

Asimismo, Cuevas agrega que las “imaginaciones, alucinaciones, recuerdos subjetivos, etc., son los que se “suelen asociar a una ocularización/auricularización interna, en la medida en que suelen venir justificadas por la actividad sensorial del personaje”. (Cuevas, 2001), tal como ocurre en el caso de Carol.

La focalización adoptada permite conocer lo que ella conoce, pero no tenemos acceso a lo que piensa el resto. La historia parte de las sensaciones de la protagonista y nos ubica en su lugar ignorando lo que le ocurrirá más adelante; solo la acompañamos y, por momentos, nos identificamos con su mirada subjetiva. Lo que nos relacionar con lo propuesto por Edward Branigan respecto a la subjetividad definida como “una instancia específica (o nivel de narración) donde lo que se dice es atribuido a un personaje en el relato y recibido por nosotros como si estuviéramos en la posición del personaje”. (Branigan, 1984, pág. 73)

A su vez, Raúl Álvarez Gómez señala: “Como indica Laine a propósito del estilo visual de la trilogía de los apartamentos, la cámara es una presencia que sigue a los personajes; otro personaje invisible, subjetivo, acaso el propio espectador que es testigo de los acontecimientos al igual que el personaje. Pero siempre desde un espacio y un tiempo que parecen situarse en una dimensión distinta a aquella de los personajes”. (Álvarez Gómez, 2020)

2.5 *El bebé de Rosemary*

Tal como lo analizamos en el caso de *Repulsión*, en *El Bebé de Rosemary* también estamos frente a la focalización interna propuesta por Genette. Conocemos los sucesos junto con el personaje principal, no sabemos más de lo que ella sabe. Como espectadores, podemos conocer su pensamiento tanto como las sugerencias, sospechas e intrigas que vienen afectándola a lo largo de la película. En *El Bebé de Rosemary*, ello es más explícito que en *Repulsión* ya que, a diferencia de la experiencia de Carol, no hay incidente en el que no estemos con Rosemary. Somos su constante compañía y, más allá de que haya

algunos planos subjetivos como en la mirilla de las puertas o la escena del ultraje en que vemos los ojos al demonio como si fuéramos ella, en general todos los sucesos los vivimos a la par sin anticiparnos. Por lo tanto, Rosemary es nuestro ‘foco situado’ según el término usado por Genette. (Genette, 1998, pág. 51)

Siguiendo con lo establecido por Francois Jost y André Gaudreault, la ocularización también es propia de Rosemary, pues la cámara nos muestra lo que ella percibe a partir de su experiencia, mientras que al resto de personajes se les da un tratamiento externo, en este caso, de cómplices confabulados. Lo mismo puede decirse de la auricularización, pues oímos lo que ella percibe. En tal sentido, el mismo Roman Polanski declaró en el bonus del DVD de *El Bebé de Rosemary* sobre el uso de este punto de vista: “Nosotros estamos con Mia. Es decir, estamos con Rosemary. Nosotros, me refiero al público. Se refleja su punto de vista. Todo el film se muestra desde su punto de vista. Como el libro, está escrito casi todo en primera persona. No hay una escena en el film que no pueda ser vista por Rosemary. Es un punto de vista muy subjetivo”.

2.6 Espacios y ritos de paso

¿Y cómo se inserta la representación de lo fantástico en el trayecto narrativo de ambas películas?

Para dilucidarlo es preciso examinar el tratamiento de los espacios (departamentos) en las dos películas, ya que sirven como elementos clave para representar los niveles de lo fantástico (de lo extraño-puro a lo fantástico-extraño) y los ritos de paso por los que transitan las protagonistas.

Haciendo un breve repaso sobre la importancia del espacio en ambas películas, cabe recordar que tanto *Repulsión* como *El Bebé de Rosemary* son parte de la llamada “Trilogía del Apartamento” de Roman Polanski junto con *El inquilino* debido a que sus acciones transcurren en este tipo de espacios y, coincidentemente, sus protagonistas se vuelven víctimas de sus pensamientos una vez que llegan a esos lugares o se quedan solos en ellos.

En el caso de *El inquilino*, el personaje empieza a perder la cordura a través de una serie de eventos extraños cuando descubre que el departamento donde vive le pertenecía a un suicida. Asimismo, más allá de estas tres obras, Polanski muestra una reiterativa preferencia a ‘encerrar’ a sus protagonistas, tal el caso de *El cuchillo en el agua*, *Chinatown*, *¿What?* o hasta la infantil *Oliver Twist*. Sobre esto, el propio director

Roman Polanski reflexionó en la revista *Positif*: “Lo que me gusta en el cine es la atmósfera. Me gusta encerrarme”. (Positif, 1969)

El lugar en sí mismo se convierte en un elemento determinante que no solo acompaña en la historia, sino que simboliza lo que pasa por la mente de los personajes, ya sea de manera más explícita como en el caso de *Repulsión*, en que se rajan las paredes, o como en *El Bebé de Rosemary*, que sirve de encierro -en sus propias sugerencias- e intromisión de los otros en su vida (vecinos).

Los espacios acompañan también en el desarrollo de lo fantástico en ambas películas y está relacionado al concepto de ‘rito de paso’ propuesto por Arnold Van Gennep. Como lo dijimos antes, Gil Calvo (Calvo, 2006, pág. 90) ha hecho notar que en narraciones de todas las épocas se encuentran a personajes que atraviesan tránsitos de iniciación (la sexualidad vivida como una experiencia distinta en *Repulsión*, y la maternidad angustiada en *El bebé de Rosemary* que se expresan de acuerdo a la periodización de los ritos de tránsito. Una primera fase corresponde al abandono del arraigo previo del personaje, a lo que sigue el extrañamiento en el umbral, o etapa liminal, que expone al personaje a experiencias nuevas o insólitas. Termina el tránsito con la reintegración al punto de inicio, pero con el personaje poseyendo un estatus distinto. Es un concepto originado en los trabajos de Van Gennep que resultan pertinentes al analizar las condiciones transitivas por las que atraviesan Carol y Rosemary. En otras palabras, los tránsitos por los que pasa un personaje se dividen en subcategorías: ritos de separación o preliminales, ritos de transición o liminales y, por último, ritos de incorporación o postliminales.

En el caso de ambas películas, las tres escenas elegidas y el uso de sus espacios se relacionan con aquellas tres fases de ritos de paso propuestas por Van Gennep y con los niveles fantásticos marcados por Todorov.

Para esto, dividiremos el concepto de espacio en inaugural, transitorio y final.

2.7 Espacios en *Repulsión*

2.7.1 Espacio inaugural en *Repulsión*

En el caso de *Repulsión*, las fases de rito de paso señaladas anteriormente coinciden con tres hechos: Carol quedándose sola en el departamento y encerrándose en él, luego al

empezar a alucinar los ultrajes y, finalmente, al ser descubierta y retirada del espacio en brazos del novio de su hermana.

En las primeras escenas se deja saber que Carol es una recién llegada a Londres procedente de Bélgica y el espacio de su hermana todavía le es ajeno. Manuel Rodríguez se refiere a esta condición como punto de partida: “*Polanski reflexiona sobre el ambiente hostil, pero también sobre el efecto que ejerce este en el extranjero, el emigrante, el recién llegado (...), que se podría relacionar con la propia condición del director como expatriado –cabe recordar que fue sacado de Polonia y se desarrolló en Londres*”. (Rodríguez, 2014)

En tal sentido, la protagonista se enfrenta a un espacio que es nuevo para ella una vez que se queda sola. Será este el punto de inicio de la transición y, como analizamos en la primera escena de *Repulsión*, ya el espectador intuye que algo extraño ocurrirá, pero todavía no se conoce qué. Por su parte, Manuel Rodríguez reflexiona sobre la figura de la mujer encerrada en la obra de Polanski. “*Está en un refugio hostil y sin salida para que luego salga a relucir una máscara (...). Ahí está la luminosidad de Catherine Deneuve en Repulsión, la fragilidad de Mia Farrow en El bebé de Rosemary, la dulzura de Sharon Tate en el castillo de El baile de los vampiros, o la ingenuidad de Isabelle Adjani en El Inquilino. Todas ellas habitan el hogar que está a punto de convertirse en una prisión, combinando una potente feminidad con un latente tormento que ha estallado o está a punto de estallar*”. (Rodríguez, 2014, pág. 87)

Como vimos en la primera escena analizada, ya se pueden encontrar ciertos elementos intrigantes como la poca expresividad de la protagonista, las deformaciones de su rostro en el reflejo de la tetera o la observación de la vecina a través de la mirilla de la puerta, el contraluz expresionista, el convento vecino y, finalmente, la misteriosa fotografía familiar que se muestra. Esto hace que la escena se ubique en el nivel de lo extraño-puro y también en la fase preliminar del rito de paso ya que inicia un proceso de separación de la protagonista con el mundo exterior.

En este punto, se trata de un tratamiento de la fotografía contrastada que remarca la oposición de luz y sombra que se acentúa con la propuesta misma del uso del blanco y negro en la película. El uso del claroscuro en determinadas escenas como recurso acompaña el deterioro mental de Carol y no solo tiene una función atmosférica, sino

simbólica. Según lo estableció Roman Gubern, el expresionismo “más que una escuela, es una actitud estética”. (Gubern, 2014, pág. 137)

Son reconocibles dichos recursos tomados del expresionismo alemán, corriente cinematográfica surgida en la segunda década del siglo XX y que trabaja la oposición a la imagen fiel del mundo real que captamos por los sentidos. En palabras de Gubern, “el expresionismo alzó la interpretación afectiva y subjetiva de esta realidad, distorsionando sus contornos y colores” y tuvo lugar en Alemania bajo el contexto del final de la Primera Guerra Mundial. No obstante, este estilo fotográfico también es característico entre los años 40 y 50 en el género criminal y se puede encontrar en títulos de cine negro o *film noir*.

Respecto a este estilo, James Naremore en el libro “More than night: film noir in its contexts” hace una breve descripción: “La historia estándar dice que se originó en Estados Unidos surgiendo de la unión entre la ficción dura y el expresionismo alemán. El término también se asoció a ciertos rasgos visuales narrativos que incluyen fotografía en clave baja, imágenes de calles mojadas en la ciudad, caracterizaciones freudianas pop y fascinación por las *femme fatales*. Algunos estudiosos ubican estos rasgos en el periodo entre 1941 y 1958, mientras que otros sostienen que el *noir* empezó mucho antes” (Naremore, 1998, pág. 9)

Asimismo, Gubern establece que este estilo se inclinaba por “los misterios de la fantasía y el terror. Asesinos, vampiros, monstruos, locos, visionarios, tiranos y espectros poblaron la pantalla alemana en una procesión de pesadillas que se ha interpretado como un involuntario reflejo moral del angustioso desequilibrio social y político”. (Gubern, 2014, pág. 140). Siguiendo la línea de lo planteado por Gubern, en el caso de *Repulsión* notamos este uso de la iluminación para generar la sensación de penumbra, suspenso y dramatismo, pero también para remarcar de manera visual el mundo de sombras del que Carol se vuelve presa dentro de su departamento.

La protagonista se ve inmersa en el lugar y poco a poco va alejándose de su cotidianidad para quedar ensimismada y enfrentada a sus demonios. Ella trata de cortar todo contacto con el mundo exterior, desconecta el teléfono y coloca obstáculos en la puerta. Es la primera vez que vemos la deformidad a través de los ojos de Carol al sentirse invadida. Primero al observar a la vecina, y luego se repite este recurso visual al llegar

Colin y el casero, a quienes termina asesinando. El sentido de invasión del ‘otro’ es representado y hacia el final reaparece cuando Carol se ve rodeada por los vecinos.

El espacio inaugural vinculado con el rito de separación también es representado con la primera presencia del sonido del reloj de fondo que luego, en la etapa liminal, se convertirá en un *leit motiv* con más protagonismo cada vez que Carol se ve amenazada por alguna presencia y es ultrajada violentamente. Al respecto, María López Villarquide apunta: “*Se escoge el fondo de un tic-tac de reloj para acompañar los desvaríos esquizofrénicos de la protagonista. Este mismo recurso es empleado durante los sueños de Rosemary en Rosemary’s Baby, en las secuencias dentro del apartamento de Stella en El Inquilino y en momentos de Chinatown ligados al espacio cotidiano e íntimo del protagonista junto a su amante tras el acto sexual. Asimismo, la elección del reloj como único sonido en las secuencias de sueños y alucinaciones es efectiva para diferenciarlos de secuencias en plano real. En Repulsión se pone de manifiesto este recurso en cada una de las secuencias de violación*”. (López Villarquide, 2014, pág. 158).

2.7.2 Espacio transitorio en *Repulsión*

Una vez culminada la etapa preliminar y de intriga (extraño-puro) representada en las primeras escenas, Carol empieza a experimentar alucinaciones de ultrajes, comete asesinatos y ya se encuentra completamente fuera de sí. Es entonces cuando llega la segunda escena escogida en el análisis de contenido y que es una de las más expresivas respecto a lo fantástico. Para entonces la protagonista ya carga con dos asesinatos y el lugar que habita representa su desvarío a través del desorden y la descomposición. En esta secuencia, Carol, de risa nerviosa y demencial, se encuentra en la cocina y camina hacia el pasadizo para ir a su habitación. Es entonces cuando se detiene y vuelve a sentirse presa del espacio cuando empiezan a salir manos de las paredes que buscan tocarla incesantemente. El pasadizo se convierte en un espacio simbólico dentro del departamento que se convierte en un camino por el que ella debe transitar y encontrarse con estas sombras ultrajantes.

Es en este punto que nos encontramos en el campo de lo fantástico-extraño (sobrenatural) y de liminalidad en la que confluye lo que realmente vive (el departamento a solas) y su imaginación (las manos saliendo de las paredes). Al respecto, Gerard Lenne

en *El cine fantástico y sus mitologías* reflexiona sobre lo planteado por Todorov: “*Lo fantástico es algo que se sale del corriente. No es todo aquello que deriva de la imaginación ni algo extraño o sobrenatural. No es solo ficticio y, por tanto, falso. Ya que estaríamos comparando con la Mentira-Verdad, cuando es Imaginación-Realidad. Lo fantástico es la confusión de la Imaginación con la Realidad, el choque entre ambos*” (Lenne, 1974). Siguiendo lo planteado por Van Gennep, Carol se encuentra en el rito de transición ya que al quedarse sola en el apartamento adopta una nueva identidad: no es ni la joven virginal del inicio, ni tampoco una adulta que afronta su sexualidad librándose de traumas. Carol todavía se siente perturbada y reprimida al enfrentarse a sus propios pensamientos.

En esta escena, la protagonista decide seguir caminando por el pasadizo por voluntad propia como si no tuviera otro camino y, hacia el final, se deja caer mientras las manos le siguen tocando todo el cuerpo. Esto se asocia con el concepto de ‘transeúnte’ planteado por Víctor Turner como “*aquella persona que está en tránsito, en pasaje ritual, se equipara a esos seres liminales que son ‘monstruos del umbral’, monstruos en el sentido de anomalías inclasificables, monstruos conceptuales*”. (Turner, 1969)

Para entonces, como espectadores, ya asumimos que aquellas alucinaciones parten de su mente y se trata de una transición a medida que va complejizándose. Sobre esto, López Villarquide establece que ambos personajes son caracteres “*inspirados en la realidad, cuya cordura no es puesta en duda por el espectador hasta que aquello que les va sucediendo se percibe como realmente extraño e irreal. Esto es: cuando el desconcierto sobreviene al espectador es cuando se cuestiona la integridad mental de ellas. Porque lo que ellos ven escapa al dominio de su propia comprensión*”. (López Villarquide M. , 2006)



2.7.3 Espacio final en *Repulsión*

Un hecho coincidente tanto en *Repulsión* como en *El bebé de Rosemary* tiene que ver con que, hacia el final, tanto Carol como Rosemary terminan saliendo de los espacios en los que se vieron atrapadas o encerradas. Esto coincide con la etapa postliminal y el rito de reintegración propuestos por Van Genep. En la última escena de *Repulsión*, Carol es ‘descubierta’ una vez que su hermana vuelve de viaje junto a su novio y se percata del desorden del lugar, los cadáveres escondidos y el cuerpo casi inconsciente de la protagonista. A partir de eso, lanza un grito y los vecinos se van asomando al departamento para saber qué ha ocurrido.

Esta intromisión termina generando un semicírculo alrededor de Carol que se acentúa con el ángulo contrapicado desde la mirada subjetiva de Carol, una escena bastante similar a la que ocurre en el ultraje de Rosemary siendo rodeada por ancianos.

Estos vecinos ingresan sin autorización, es decir, invaden el espacio donde justamente Carol se encerró para estar apartada de la realidad y se dejó llevar por sus propios demonios. Sin embargo, más allá de esta intromisión numerosa, que toma mayor relevancia en la secuencia como si tuviera mayor poder sobre el resto, es la presencia del novio de su hermana, quien procede a cargarla en brazos y sacarla del lugar. Esta figura masculina es la misma de la que Carol rehuía a lo largo de la película y a la que tanta repulsión le tuvo desde el inicio. Sin embargo, en esta secuencia es a quien tiene más cerca, quien la sacará del espacio y no puede hacer nada para evitarlo.

En este punto podemos hablar de la reintegración del personaje o rito de incorporación en tanto que Carol ya se ha visto descubierta y toma otra postura respecto a ella misma y los otros. Finalmente termina en los brazos de aquella presencia que consideró maligna (hombre) para separarla del espacio que la mantuvo apesada. No obstante, no se trata de una salida victoriosa o salvadora, sino de una posible continuidad de abusos y persecución masculina tal como ella lo recuerda. Esto apoyado en los gestos de lujuria en el rostro del novio de su hermana al tenerla en sus brazos.

De esta forma, Carol rompe con el espacio -porque termina saliendo de él y de su transición-, pero no necesariamente representa una mejoría. Hay un antes y un después que se relaciona con el concepto de postliminalidad de Van Genep y sobre el que reflexiona Manuela Rodríguez: *“Una vez que se ha producido la transición de un estado a otro, la identidad del individuo queda redefinida y su nueva posición -o estatus- es reconocida por la comunidad y el propio sujeto”*. (Rodríguez, 2014, pág. 396)

Asimismo, en este caso aterrizamos en el campo de lo extraño-puro, ya que nuevamente se genera intriga por lo que ocurrirá con Carol. La protagonista se encuentra casi inconsciente e indefensa, es llevada en brazos de un hombre y hacia el final aparece la inquietante escena del portarretrato familiar en el que solo se enfoca, gracias al juego de sombras, a la niña mirando al hombre sentado a su lado, quien aparentemente es su padre.

Esto revela, finalmente, que el trauma está ligado al abuso infantil del que ya se había dejado cierta pista hacia el inicio de la película. Como se explicó líneas arriba, esta reintegración no es necesariamente un escape optimista, sino un nuevo comienzo para la protagonista que como espectadores desconocemos.

2.8 *El bebé de Rosemary*

2.8.1 Espacio inaugural en *El bebé de Rosemary*:

En el caso de Rosemary, su ingreso al espacio sí se da como un punto de partida ya que la acompañamos como recién casada en busca de este nuevo departamento y a partir de ahí se desarrolla la historia. Una vez convencida de alquilarlo, Rosemary oye las historias macabras y leyendas urbanas sobre el edificio que pronto se relacionarán con algunos traumas de infancia y anhelos personales que finalmente la sumirán en sospechas y paranoia acerca de un pacto satánico orquestado por su esposo y vecinos. Por tanto, es el espacio un elemento fundamental para el tránsito que tiene Rosemary a lo largo de la película.

María López Villarquide comenta que el edificio Dakota fue elegido por el director polaco a causa de su fama siniestra, pues es una locación bastante conocida en New York y guardaba la fama de haber sido residencia del actor Boris Karloff, maestro del cine del terror, donde presuntamente hacía pactos con el diablo. (López Villarquide M., 2006, pág. 53).

Asimismo, la autora agrega: “*El edificio Dakota siempre ha sido rodeado de un halo misterioso y se le consideraba un edificio maldito, por eso se lo recomendaron a Polanski para crear un clima satánico durante el rodaje, lo que quedó demostrado cuando John Lennon cayó fulminado por los tiros de un fanático frente a la entrada principal. Cuando fue detenido el asesino del cantante de The Beatles, reconoció haber recibido órdenes mentales del mismo Satanás*”.

Más allá de la fama siniestra del espacio, el departamento en *El bebé de Rosemary* está muy relacionado con los ritos de paso de la protagonista: al llegar y escuchar las historias, al ser ultrajada por el demonio y al romper la pared y descubrir la ‘realidad’. En tal sentido, la primera escena a discutir presenta a los recién casados ingresando al lugar y percatándose de la presencia de vecinos. En este punto nos encontramos en la etapa preliminar propuesta por Van Gennep y la separación de la protagonista, ya que a partir de entonces se alejará de su vida pasada por encontrarse en una nueva vivienda y también empezará su obsesión con el embarazo. Será desde este punto que, gradualmente, la protagonista dejará de ser la dulce y cándida Rosemary para

pasar a ser una mente paranoica que no solo se deteriora mentalmente, sino también físicamente.

Esta fase preliminar también coincide con lo extraño-puro, ya que se presentan sospechas. Rosemary llega al espacio y al escuchar la voz de la vecina Minnie Castevets hablando con su esposo se percibe la importancia de la presencia de los vecinos que luego terminarán siendo supuestos aliados con el demonio. En este punto, lo extraño-puro se basa en las intrigas del lugar sobre el que se conoce historias macabras y la presencia de los ‘otros’.

2.8.2 Espacio transitorio en *El bebé de Rosemary*

A diferencia de *Repulsión* en que el espacio de transición sigue siendo el apartamento en sí mismo, en el caso de *El bebé de Rosemary* la escena central de la posesión demoniaca es, más bien, una representación del mismo, en tanto se trata de un lugar cerrado y oscuro dentro de la imaginación de Rosemary, aunque en la ‘realidad’ se encuentre en su dormitorio.

Durante esta escena se hace alusión a las represiones religiosas de la protagonista evidenciadas en el techo de la Capilla Sixtina durante el inicio de la ensoñación y luego, hacia el final, cuando aparece Hutch vestido de Papa reprendiéndola por no haberlo ido a visitar a su llegada a la ciudad. En este punto, Rosemary viene siendo ultrajada por el demonio y pasando a su ansiada etapa de madre, pero a través de un acto maligno.

Devan Dee Supeene establece la idea de un ‘Otro’, lo que se relaciona con esta dualidad durante el momento de rito de paso: “*El Otro, como sugiere el término, reside fuera de las normas sociales, siendo diferente del individuo estándar bajo el patriarcado. (...) Los miedos retratados están tomados de los miedos reprimidos de la sociedad. Nos vemos obligados a confrontar lo reprimido y reconocer lo relegado al inconsciente: el Otro social representado*”. (Supeene, 2013)

Esta escena también tiene la particularidad de contar con entradas y salidas entre la ensoñación de la protagonista y la ‘realidad’ de la película. Rosemary pasa de estar en la habitación cerrada con Guy a una especie de lancha a espacio abierto. Sin embargo, el

espacio continúa siendo una representación, pues quien comanda el bote es el mismo portero del edificio Dakota. Al inicio, pese a que Rosemary se siente ‘libre’ sobre la cubierta, termina bajando a otro espacio que vuelve a encerrarla en cuatro paredes - concepto recurrente en la filmografía del director- y se ve explícitamente rodeada e invadida por los vecinos y sus amigos, es decir, los otros ancianos que también son brujos.

Hacia el final, Rosemary dice: “Esto no es un sueño, esto realmente está pasando”, en lo que, a la vez, sí se trata de un sueño porque en la siguiente escena se despierta en la cama y Guy le recuerda que hicieron el amor la noche anterior, aunque estaban muy ebrios.



En la revista Positif, Roman Polanski habla del tratamiento visual bastante realista de estos episodios indicando que en los sueños “ha tratado simplemente de darles la forma más aproximada a la de mis propios sueños alterando un poco el color, ya que no sé por qué los colores en el sueño no son realmente puros, ni muy contrastados ni muy

vivos. Tomé LSD tres veces, hace tres años, y noté que algunas alucinaciones se parecen mucho al sueño por su dinámica” (Positif, 1969, pág. 118).

En este espacio de transición ya podemos percibir la presencia de lo fantástico-extraño propuesto por Todorov ya que ocurren hechos sobrenaturales e insólitos como la misma presencia del diablo. Según la hipótesis presentada, la posesión demoniaca se trata de un sueño -o pesadilla- de la protagonista que, incluso, ya tuvo un antecedente días atrás en su primera pesadilla recordando a las monjas de su infancia.

Devon Dee Suppene establece que este rasgo también está presente en *Repulsión*: “Polanski toma las ansiedades internas de sus personajes y expresa sus miedos al mundo a través de sus imágenes de pesadilla de espacios oscuros y desorientadores, que borran la distinción entre la realidad objetiva y la percepción subjetiva. Como cita McKibbin a Gabriel García Márquez, “la imaginación es sólo un instrumento para producir la realidad y que la fuente de la creación es siempre, en última instancia, la realidad” (Suppene, 2013). En este sentido, Polanski se inspira en la realidad cotidiana para producir horror dentro de la psique de sus personajes, reproduciendo ese mismo horror interno en una realidad externa gótica”.

Estos elementos cotidianos que apresan la mente de Rosemary también quedan evidenciados en la representación de Hutch como el Papa o la idea de sentirse expuesta dentro de la sociedad cuando se queda en ropa interior encima de la cubierta con gente alrededor. Basándonos en la premisa de que aterrizamos en lo fantástico-extraño, todo aquello tiene la explicación racional de que es un sueño provocado por las sugerencias de la protagonista.

Será también durante esta escena que la protagonista se encuentra en la fase liminal o de transición, no solo por confundir la realidad con lo imaginario, sino por los mismos roles establecidos a partir de la feminidad: pasará a convertirse en madre.

Según lo propuesto por Turner, Rosemary se establece como un ser liminal: “No están ni en un sitio ni en otro. No se les puede situar en las posiciones asignadas y dispuestas por la costumbre, las convenciones y el ceremonial. Sus ambiguos e indefinidos atributos se expresan por medio de una amplia variedad de símbolos (...).

Así, la liminalidad se compara frecuentemente con la muerte: con encontrarse en el útero, con la invisibilidad, la oscuridad, la bisexualidad, la soledad. Los eclipses solares o lunares”. (Turner, 1969, pág. 102)

2.8.3 Espacio final en *El bebé de Rosemary*

Al igual que en el caso de *Repulsión*, en *El bebé de Rosemary* la protagonista principal también rompe con el espacio y termina saliendo de él. Pero, a diferencia de Carol, quien es llevada de manera involuntaria, Rosemary descubre una salida oculta y decide desafiar la verdad ante los presuntos cómplices del pacto satánico. Una vez que quiere enfrentarse a los vecinos por sospechar que tienen escondido a su hijo que, según ellos, falleció durante el parto; busca la manera de salir de la habitación donde viene siendo vigilada y descubre una puerta dentro del armario. El personaje coge un cuchillo y la notamos totalmente amenazante y dispuesta a matar, en caso sea necesario. En este punto nuevamente nos encontramos bajo su mirada.

De hecho, el plano también es subjetivo de manera intercalada cuando ella ve el largo pasillo y, con este recorrido, Rosemary está ingresando a otro espacio que, según la trama, es el de la revelación. Una vez que ingresa, a través de su mirada se descubre que el lugar está lleno de adornos relacionados a la brujería y que, en efecto, el bebé está vivo. Al entrar al espacio, Rosemary lo ve descansando en una cuna cubierta por un manto negro y una cruz invertida mientras es rodeado por Guy, los vecinos Castevets y algunos invitados. Finalmente le revelan a Rosemary que se trata del hijo del diablo y, aunque ella luce horrorizada al inicio, termina mirando con ternura a la bestia a la que, en el fondo, siente como suya. Este es el estado de reincorporación asumiéndose como madre tras descubrir la verdad.

Sin embargo, siguiendo la hipótesis planteada en el presente trabajo, esto se trataría, más bien, de la revelación de Rosemary ante el velatorio de su hijo, lo que también se relaciona con la fase postliminal en la que el ente asume otra identidad, en este caso el de Rosemary enfrentándose a la idea de la muerte de su hijo. Recordemos que la protagonista pasa por un embarazo lleno de sugestiones precedido de la obsesión de ser madre y termina siendo un fracaso.

Al respecto, Roman Polanski en una entrevista para el canal de YouTube Conversations Inside the Criterion Collection, sostuvo: “*No hay nada de sobrenatural salvo la pesadilla* –a la que nos referimos en el punto anterior-. *La idea del diablo podría considerarse como una paranoia de Rosemary durante su embarazo. Y lo que pase después, una depresión postparto*”. (Collection, 2014)



Por su parte, Pawliw Fry en el artículo reflexiona sobre esta idea: "La audiencia se ve obligada a experimentar el trauma de la maternidad con ella. Se convierten en Rosemary, en lugar de limitarse a mirarla con empatía.

Es un participativo en el que el espectador también es traicionado y abandonado por Guy, y silenciado como “loco” por la autoridad masculina, incluidos sus médicos. El espectador experimenta la opresión sistémica e íntima por parte de los hombres en los que Rosemary más confía”. (Pawliw-Fry, 1-10)

Sin embargo, el director no tiene la intención de explicar explícitamente si se trata de la realidad de la película o la realidad de Rosemary, esto va a depender de la visión del espectador. Aun así, la transición del personaje de un estado a otro está claro

y representado por el rompimiento o escape del espacio. Tal como ocurrió con Carol en *Repulsión*, esta salida no termina siendo necesariamente victoriosa para Rosemary, sino que se ciñe a la resignación aceptando ser la madre del diablo o, desde la mirada del espectador, aceptando la muerte de su hijo.

Al respecto, Raúl Álvarez Gómez establece: “Polanski insiste en que las mismas fuerzas que han herido a sus personajes pretenden luego sanarlos, a veces incluso a la fuerza: Carol de *Repulsión* nunca podrá ser esposa ni madre. Rosemary jamás tendrá una familia feliz y Trelkovsky de *El Inquilino* de ningún modo podrá disfrutar de su verdadera identidad sexual”. (Álvarez Gómez, 2020)

Un detalle importante dentro de esta secuencia es que, desde el tratamiento audiovisual, Polanski deja rastros de que lo que está ocurriendo es una construcción de Rosemary. Al inicio, cuando recién irrumpe en la sala, Roman trata de hablar y ella responde “Tú cállate, estás de viaje”, como si se tratara de personajes que ella coloca o no en escena. Hacia el final, otra vez la vemos rodeada por el grupo de personas mientras ella mece la cuna, recurso nuevamente utilizado en tanto a poner a la protagonista al centro y a su alrededor, vecinos y gente inmiscuida en su vida personal. En el caso de esta escena final de *El Bebé de Rosemary*, aterrizamos en el campo de lo fantástico-extraño, ya que continuamos rodeados de hechos sobrenaturales, como la idea del hijo del diablo dentro de la cuna; sin embargo, lo explicamos según la razón y no bajo la idea de la verosimilitud.

2.9 Roles femeninos

Los ritos de paso por los que transitan ambas protagonistas están vinculados a los roles femeninos que asumen a lo largo de sus historias. Se trata de mujeres que están enfrentándose a nuevas etapas en sus desarrollos vitales y sociales. Al mismo tiempo, arrastran traumas y represiones que se tornan manifiestos en ambos procesos.

Como se recuerda, *Repulsión* (1965) y *El Bebé de Rosemary* (1968) se estrenan en la segunda mitad de los años sesenta, en un contexto particularmente contrastante respecto de los roles de la mujer que ganaba lugares en la sociedad y la resistencia a esa situación opuesta por el conservadurismo.

Por su parte, Engracia Martín Valdunciel en el artículo “Conocimiento histórico y conciencia feminista: el lugar de las mujeres en la Historia” hace un repaso sobre el contexto social de entonces: “A lo largo de los años 60 del siglo pasado, una de las corrientes críticas más importantes fue el llamado “feminismo radical” que desarrolló una gran actividad tanto intelectual como política. En 1966 surgió en los EEUU el famoso movimiento de mujeres, National Organization for Women, NOW, o en 1967 el New York Radical Women” (Valdunciel, 2020)

Carol, en *Repulsión*, es una joven belga que llega a mudarse a la casa de su hermana mayor en Londres en años de liberación sexual -es el tiempo del llamado *swinging London*-, pero en lo personal se aleja de ese ambiente liberal para ensimismarse en sus traumas de la infancia y en los tabúes de su educación, rechazando, con asco y disgusto, todo lo que tenga vinculación con la sexualidad y el género masculino. Contemporánea a *Repulsión* es la aparición de manifestaciones de un movimiento feminista más pugnaz, tanto en Estados Unidos como en Europa, que enfrenta el tradicionalismo patriarcal que define los roles de la mujer en una suerte de proceso fijado por niveles: joven (virginal), adulta (sexual), esposa (virtuosa) y madre (abnegada). Esto referido a los roles femeninos establecidos en la época. “La subordinación de la mujer iba más allá de desigualdades políticas o institucionales: era sistémica y se basaba en estructuras profundas que hundían sus raíces en dinámicas sociales y culturales capaces de permear la cotidianidad” (Valdunciel, 2020).

En esta línea, Nuria Bou en su libro “Diosas y tumbas: Mitos femeninos en el cine de Hollywood”, hace un análisis sobre el arquetipo de la mujer en el cine clásico hollywoodense a partir de su repetición en diversas películas. Entre ellas, Bou los organiza a partir de mujeres inspiradas en la mitología griega: mujeres belicosas (la *femme fatale* o Pandora y la *southern belle* o Atenea) y mujeres silenciosas. En tanto a estas segundas, Bou se refiere a aquellas representaciones de mujeres que son capaces de llevar las penas en silencio y las subdivide en dos arquetipos: madre benefactora o Démeter, y vírgenes pasionales o Perséfone. (Bou, 2006)

En este punto podemos relacionar la figura de la madre benefactora o Démeter, diosa de la tierra fértil, con Rosemary en tanto a su papel de abnegada y que hace grandes sacrificios por el bienestar de sus hijos. Mientras que el papel de Perséfone está ligado a

Carol en tanto que se trata de una diosa virginal raptada por dioses del inframundo y que termina siendo seducida por el mal y cayendo en tentación.

En tal sentido, se puede decir que estos roles son parte de la ‘mutación’ por la que pasan tanto Carol como Rosemary en sus respectivas historias, aunque de modo accidentado. En contraste con esta realidad de movimientos sociales de cambio, Polanski presenta a Catherine Deneuve como una joven que vive reprimida no solo por sucesos personales, como el ultraje de su padre, sino también con creencias religiosas que quedan explícitamente graficadas en la película como la presencia del convento vecino o por el detalle de que el novio de la hermana sea un hombre casado.

Raúl Álvarez Gómez reflexiona: “Es una película sobre las alucinaciones y los delirios de una mujer trastornada, tiene la audacia de asociar el estado mental de Carol a una serie de imposiciones sociales y culturales, como el matrimonio, la maternidad, el machismo, la religión, que son las mismas que señala Freud en *El malestar de la cultura* (1930)” (Álvarez Gómez, 2020). Previo a la transición de Carol se presentan algunos elementos como el cortejo de Colin, que habla de un despertar sexual al que le tiene aberración. Es ella quien, finalmente, cree que todo lo que tenga que ver con el sexo debe ser ahuyentado y reprimido. Pero pronto se enfrenta a esa transición hacia la adultez -y a sus propios deseos y ultrajes-, y termina deteriorándose mental y físicamente a tal punto de llegar a liquidar -suprimir- a las figuras masculinas encarnadas en Colin y el casero.

En el caso de Rosemary encontramos a una recién casada que se halla ilusionada con la idea de conformar un hogar ideal y alienta el deseo de ser madre. Otras informaciones ofrecidas revelan que es una mujer creyente y religiosa y que representa -o exorciza- sus traumas educativos en la forma de pesadillas que incluyen imágenes de monjas que la reprenden por haber hecho algo mal. Es en la transición de esposa a madre que ocurren las alucinaciones de la protagonista. Al respecto, y vinculado con el paso de transición al que hacemos referencia, Hilario Rodríguez sostiene: “Quizá, sin darse cuenta, el escritor Ira Levin hizo en su novela una brillante metáfora acerca de la ansiedad que comenzó a provocar el sexo y, en especial, la maternidad entre las mujeres hacia finales de la década de los sesenta (...). Las verdaderas intenciones del escritor eran describir un embarazo casi como una agresión bélica. Una guerra desatada en el cuerpo de la mujer”. (Rodríguez H. , 2003)

La película, una producción de Paramount, fue estrenada en 1968, en coincidencia con una época de luchas por los derechos individuales y sociales en Estados Unidos. Polanski hace alusión a este clima trasgresor provocado por los jóvenes de la época en ciertos pasajes de la película, como cuando el personaje de Guy coge una de las revistas en las escenas iniciales que es una edición de la revista Time con el titular ‘God is dead’ en la portada, que coincide con la llegada del Papa Paulo VI a la ciudad de Nueva York, a lo que se suma el arrepentimiento de Rosemary en una de sus ensoñaciones por no ir a verlo. Manolo Arboccó de los Heros apunta:

“Rosemary ve al Papa y le dice ¿me perdona padre?, a lo que el Papa le responde ¿Confiesa que te mordió un ratón? Estas últimas palabras del Papa pueden interpretarse de la siguiente manera: “confiesa que tienes sexo no consentido”. Recuerden que para los padres (y madres) de la Iglesia, el sexo es permitido cuando es sólo para la reproducción y dentro de “lo permitido por la moral” (Arboccó de los Heros, 2011)

Al igual que en el caso de Carol, Rosemary también es un personaje que transita de un estado a otro y esto la hace enfrentarse a la idea de ser madre, aunque su caso alude simbólicamente a historia inversa la Virgen María, pues en lugar de engendrar un ente salvador, será madre del demonio. Suscribiendo lo planteado por Jordi Bailó y Xavier Pérez en “La semilla inmortal” Rosemary funge de Lilith, la primera esposa de Adán, que se niega a ser madre de la humanidad, como Eva, y pasa a tener el rol de madre de los demonios. (Bailó & Pérez, 2006, pág. 49)

De otro lado, en el ya mencionado artículo de Diego Moldes, se hace hincapié en la educación religiosa que la misma Mia Farrow había tenido en su niñez, teniendo como padres a John Farrow, un director de cine, novelista, historiador y comandante de La Marina que, una vez convertido al catolicismo, publicó una biografía de Tomás Moro y una historia del Papado. *“Debido a esta herencia familiar, Mía conocía perfectamente la educación católica que supuestamente tuvo Rosemary en la ficción”*. (Moldes, 2004)

Asimismo, Romina Quevedo alude al tratamiento de la sexualidad femenina en las películas estudiadas: *“Son películas en que lo monstruoso gira alrededor de la sexualidad femenina y del rol de la mujer moderna en tensión con la tradición que la estaciona como madre y ama de casa. Tensión que socialmente encuentra su centro en el*

hecho de que hacia la segunda mitad de la década resurge el feminismo, para alcanzar su punto álgido en el 70". (Quevedo, 2018).

A ello habría que agregar que Roman Polanski conduce a las actrices protagónicas de ambas películas a escapar de las representaciones que modelaban sus imágenes hasta ese momento. En el caso de Mia Farrow, que encarnaba un tipo de feminidad acaso inocente o candorosa, asociada a la dulzura hogareña, su papel la conduce a la exigencia gestual y corporal al mostrarse progresivamente preocupada, nerviosa, inquieta y con rasgos paranoicos. El personaje de Rosemary le exige una intensidad emocional particular. Y cambios físicos notorios: una vez que queda embarazada, Rosemary decide cortarse el cabello y continúa adelgazando al punto de verse casi esquelética, lo que es un signo de fragilidad del personaje, rasgo que abona en la percepción de que se trata de una mujer que está afectada por la experiencia del embarazo, siendo pasible de verse afectada por el estado puerperal y las alucinaciones o distorsiones de la conciencia que trae consigo. El cuerpo de Mia Farrow es presentado, en algunas secuencias, con las deformaciones propias de los lentes angulares o de focales cortas.

En el caso de *Repulsión*, la transformación de la figura de la actriz se da de manera más explícita, al tratarse de Catherine Deneuve que era, por entonces, un ícono parisino de la clase alta, modelos de diseñadores de alta costura y figura que encarnó por un tiempo a Marianne, representación emblemática de la República Francesa. La actriz adquirió fama apenas dos años interpretando a la cándida Geneviève en *Paraguas de Cherburgo* (1964). Diego Moldes apunta: "Polanski prefiere a una Deneuve con el pelo suelto, una larga melena rubia, que la hace más acorde a los cánones de belleza propios a los años sesenta y que, además, confiere al personaje otras características (...), como es el hecho de que nos aparezca como una belleza más real y menos prefabricada, aunque con mucha dosis de misterio". (Moldes, 2004, pág. 105)

Al respecto, en su libro "*Memorias*", el director polaco sostiene:

"A Gil (director de fotografía) no le gustaba utilizar el gran angular en los primeros planos de Catherine, pero era un artificio que yo necesitaba para

transmitir al espectador la desintegración mental y paulatina de Carol. “No me gusta hacerle esta faena a una hermosa mujer”, musitaba por lo bajo”. (Polanski, 2017)

Esto puede relacionarse con lo declarado por la actriz francesa Emmanuelle Seigner, esposa de Polanski desde 1989, intérprete de las películas *Búsqueda frenética* (1988), *Lunas de hiel* (1992), *La piel de Venus* (2013) y *Basada en hechos reales* (2017), donde si bien sus personajes pueden resultar más atrevidos que los ejemplos de Mia Farrow como Rosemary y Catherine Deneuve como Carol, es muestra de esta técnica de Polanski de moldear a sus actrices para llevarlas a un extremo violento, ridículo, grosero o sexual: “Antes siempre hice de mujer fuerte y con él era yo la violentada. No es que sea masoquista, pero de alguna manera lo disfruté”, declaró en una conferencia de prensa durante el Festival de Cannes del 2017.

Las actrices de ambas películas acaso también siguieron una trayectoria de paso en sus representaciones de Carol y Rosemary.

2.10 Circularidad

Otro de los puntos que se tienen en común ambos títulos es la figura dramática de la circularidad, que guarda relación con las etapas de ritos de paso por las que pasan los protagonistas. Si bien hemos planteado los tres momentos, el de separación, de transición e reincorporación (espacio inaugural, transitorio y final), Polanski termina sus películas regresando al punto de partida para luego dejar abiertas las posibilidades de ocurrencias futuras de sus protagonistas. En el caso de *Repulsión*, en la apertura de la primera secuencia nos muestra un plano de detalle del ojo de Carol; desde allí va haciéndose un *zoom out* hasta encontrarnos con su rostro desorbitado. La escena final es un *zoom in* hacia la fotografía familiar que culmina en el ojo de la niña que mira hacia un costado-a su padre-, explicando que se trata del mismo personaje.

En el caso de *El Bebé de Rosemary*, la primera escena muestra los techos de Nueva York hasta llegar al edificio ficticio de Bramford mientras suena una canción de cuna de fondo con la voz de Mia Farrow. Al término de la película, cuando la protagonista se queda mirando con ternura al coche en un primer plano, se hace una transición hacia los tejados de Nueva York del mismo modo que la primera escena. De tal modo que el

círculo transitorio se cierra, aunque las realidades de ambas protagonistas ya no son las mismas.



CONCLUSIONES

Tanto *Repulsión* como *El Bebé de Rosemary*, de Roman Polanski, son películas que se afilian a un dominio de lo fantástico por desarrollarse de modo simultáneo en la dimensión de lo verosímil y en el espacio de lo alucinatorio en la experiencia de ambas protagonistas que incorpora elementos de naturaleza sobrenatural. Ello las ubica en las categorías planteadas por Tzvetan Todorov de lo extraño-puro y lo fantástico-extraño.

Las trayectorias de los personajes corresponden a procesos de transformación personal vinculada a la experiencia femenina, ya que ambas enfrentan experiencias que remueven traumas antiguos o rezagos de una educación conservadora vinculados con la sexualidad. En un caso, relativo a un despertar del deseo convertido en pesadilla por un viejo trauma; en el otro, una maternidad que se transforma en una vivencia angustiosa. Son tránsitos que ponen a las protagonistas en situaciones liminales propias de transiciones en sus roles sociales femeninos. Son en estas experiencias que se mezclan las vivencias de lo “real” y los asaltos de la propia imaginación. Estos períodos confrontan a las protagonistas con la percepción de una degradación física y mental. En el periplo personal, el realizador trabaja con mecanismos particulares de focalización y ocularización para marcar el conocimiento de las informaciones que compartimos con las protagonistas en el curso de su proceso de transición.

Del mismo modo, recurre a recursos de ambientación y puesta en escena que refuerzan las impresiones de encierro, acoso y angustia que definen los estados anímicos de los personajes, como el *leit motiv* sonoro de las manecillas de relojes al avanzar, el uso de los espacios estrechos que duplican la percepción de prisión interior que sufren los personajes, la circularidad en el desarrollo del relato tanto como la apertura del sentido que evita ofrecer una conclusión determinante respecto del futuro de las protagonistas.

Bibliografía

- Álvarez Gómez, R. (2020). La crisis de la modernidad en la narrativa de Repulsión, de Roman Polanski. *Área Abierta. Revista de comunicación*, 335-351.
- Arboccó de los Heros, M. (2011). Breve análisis psicológico de la película El bebé de Rosemary de Roman Polanski. *Revista IIPSI - Facultad de Psicología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos*, 1-6.
- Bailó, J., & Pérez, X. (2006). *La Semilla Inmortal*. Barcelona: Anagrama.
- Bou, N. (2006). Diosas y tumbas: mitos femeninos en el cine de Hollywood. En N. Bou, *Diosas y tumbas: mitos femeninos en el cine de Hollywood* (pág. 144). Barcelona: Icaria.
- Branigan, E. (1984). *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. La Haya: Mouton .
- Calvo, E. G. (2006). *Máscaras masculinas. Héroes, patriarcas y monstruos*. Madrid: Anagrama.
- Campbell, J. (2020). *El héroe de las mil caras*. Girona: Atalanta.
- Collection, C. I. (14 de Setiembre de 2014). *Conversations Inside The Criterion Collection*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=6q8LbUhpzLE>
- Cuevas, E. (2001). Focalización en los relatos audiovisuales. *Tripodos*, 128.
- Duncan, F. F. (2006). *Roman Polanski*. Los Ángeles: Taschen.
- François, J., & Gaudreault, A. (1990). *El relato cinematográfico*. París: Nathan.
- Genette, G. (1998). *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Gennep, A. V. (2013). *Los ritos de paso*. Madrid: Alianza Editorial.
- Gubern, R. (2014). Historia del Cine. En R. Gubern, *Historia del Cine* (pág. 140). Barcelona: Anagrama.
- Hernández Sampieri, R. (2014). Metodología de la Investigación. En R. Hernández Sampieri, *Metodología de la Investigación* (pág. 123). México DF: McGraw-Hill - Interamericana Editores S.A.
- Lenne, G. (1974). *El cine fantástico y sus mitologías*. Barcelona: Anagrama.
- López Villarquide, M. (2006). Roman Polanski: Visiones perversas de lo cotidiano. *Cuadernos de Comunicación Multimedia Vol. 17*, 53.
- López Villarquide, M. (2014). De lo siniestro al cine de Roman Polanski: Repulsión, El bebé de Rosemary, Chinatown, The tentant, The ghost writer, carnage. *Universidad Complutense de Madrid*.
- Moldes, D. (2004). *Roman Polanski: La mirada del genio*. Madrid: Ediciones JC.
- Naremore, J. (1998). More than night: film noir in its contexts. En J. Naremore, *More than night: film noir in its contexts* (pág. 9). Los Ángeles: University of California Press.
- Pawliw-Fry, B. (1-10). 'Otherness' in the Female Gothic:: Roman Polanski's Rosemary's Baby. *Darkness in the light: The Filmic Imagination of Horror*.
- Polanski, R. (2017). *Memorias*. Malapso.
- Positif, R. (1969). Roman Polanski. *Film Ideal*.
- Quevedo, R. (2018). *Informe 50 aniversario #5: El bebé de Rosemary*. Obtenido de <https://hacerselacritica.com/informe-50-aniversario-5-el-bebe-de-rosemary-por-romina-quevedo/>
- Rodríguez, H. (2003). *Museo del miedo: Las mejores películas de terror*. Madrid: Ediciones JC.
- Rodríguez, M. (2014). Esto no es una casa. La casa sin salida de Roman Polanski. *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, 77-96.

- Supeene, D. D. (2013). Fear of the Other: The Horror Genre in Polanski's *Repulsion*, *The Tenant*, and *Rosemary's Baby*. *Spaces Between: An Undergraduate Feminist Journal*, 1-13.
- Todorov, T. (1970). *Introducción a la literatura fantástica*. México: Premia.
- Turner, V. (1969). *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*. New York: Cornell University Press.
- Tüzün, D. (2020). A Moebial Ride through Polanski's *Repulsion*. *Cinej Cinema Journal*.
- Valdunciel, M. E. (2020). Conocimiento histórico y conciencia feminista: el lugar de las . *Con-Ciencia Social (segunda época)*, 125-138 .
- Vallet, J. (2018). *Roman Polanski*. Madrid: Cátedra.

